Indice

Indice

Indice

Jacqueline Mouesca

El documental chileno


El Corresponsal

LOM PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA **SOL**

Considero que el primer paso que tiene que dar

una cinematografía que se propone ser

una cinematografía nacional, tiene que ser

el de documentar la realidad,

empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos,

escuchar lo que tiene al lado de su oreja.

Fernando Birri

En un cierto nivel podemos decir que documental

es aquello que producen quienes

se consideran a sí mismos como documentalistas.

Bill Nichols

Mis agradecimientos

Al Consejo Nacional de Apoyo a la Cultura y las Artes,

cuya ayuda me permitió concentrarme en la preparación de este libro.

A la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso,

y a su director, Sergio Navarro, por el tiempo que me asignaron

para dedicarlo a la presente investigación.

A Tiziana Panizza, Pamela Pequeño, Joanna Reposi, Luis Candia,

y a los numerosos alumnos y alumnas que trabajaron con ellos,

así como a aquellos estudiantes que laboraron conmigo.

Sus tesis académicas fueron un punto de apoyo muy importante

en la elaboración de partes esenciales de este volumen.

A Pedro Chaskel y Alfredo Barría,

por su generosa y fraternal cooperación.

A Eliana Jara y Carmen Brito,

ejemplos envidiables de laboriosidad.

A Carmen, Marta y Pía,

por su amistad y apoyo de siempre.

A mis hijos Carolina y Cristóbal,

y a Carlos, por supuesto.

Presentación

Muchos insisten en considerar al documental como un género menor, el “hermano chico” de la cinematografía, que marcha por ahí de la mano del cine de ficción, que es el que le da verdadero lustre y prestigio a la familia. Y sin embargo, los antecedentes del documental son tan antiguos como el cine mismo, porque aunque, de acuerdo a los modernos conceptos del género, no puede decirse que fueran exactamente “documentales” las “vistas” que fascinaron al público parisiense en la exhibición organizada por los hermanos Lumière en la histórica jornada del 29 de diciembre de 1895, es evidente que en ellas estaban ya presentes los componentes germinales del documental moderno. Y no es inoficioso señalarlo, porque el hecho es que el cine apenas estaba naciendo y desplegaba ya su capacidad para cautivar al espectador mostrándole con imágenes en movimiento el “mundo real” que lo rodea. No es que las películas de ficción, que nacieron como género años después, no lo “muestren” también, pero lo hacen de otra manera, y el hecho es que, a la hora de tener que reconstituir los perfiles de un período histórico, o incluso de la historia de una nación a lo largo del siglo de vida que tiene ya el cine, es bastante probable que el documental nos ofrezca más posibilidades de apoyo para la memoria. No es difícil constatarlo en el caso de Chile.

Es cierto que las películas argumentales tienen un poder de seducción con el cual el documental no puede competir. Aquéllas convocan multitudes que para el “hermano menor” son inalcanzables. Es un fenómeno cuya explicación no vamos a intentar aquí. Lo que nos proponemos con este libro es bastante menos ambicioso. Nos interesa llamar la atención de un público letrado más o menos amplio –ese conglomerado de lectores que siente atracción por los hechos de nuestra historia cultural– sobre la existencia del género en nuestro país, su persistencia a lo largo de muchos años, y la singularidad de que, a pesar de su modestia, ha representado el basamento indispensable para activar la existencia y desarrollo de su “hermano mayor”.

Este volumen está, en suma, dirigido a ese público. Pero está pensado también como una suerte de manual introductorio para estudiantes de periodismo y de cine, muchos de los cuales pareciera que, tras un largo período de indiferencia por el género, hoy se muestran interesados por saber más sobre sus orígenes y sus fundamentos teóricos. Este despertar de la avidez por un conocimiento mayor y más profundo de lo que es el documental, lo prueba la sorprendente cantidad de tesis académicas que en los últimos años le

están dedicando en nuestras universidades. De un interés general por el cine chileno, se ha pasado a esta etapa, más prolija y quizás sí hasta más reflexiva, sobre la presencia del género en la realidad de nuestra cinematografía.

Finalmente, mi propósito es también interesar a los propios documentalistas en su lectura. Su trabajo se merece ya algo más que la simple crónica volandera de la prensa; necesaria, por cierto, pero insuficiente a la hora de tener que hacer los recuentos mayores de la vida cultural de un país. Creo, por otra parte, que es bueno que ellos sepan que lo que hacen se inscribe, como toda labor creadora, en una historia que viene de lejos y que es bueno conocer.

J. M

Introducción

El documental como género

Todos los teóricos que han abordado o abordan hoy los temas relacionados con la historia o la teoría del cine, llegan a un punto en que se ven en la obligación de tener que definir qué es el cine documental y qué es el cine de ficción, en qué se contraponen o en qué instante se encuentran. Cada uno responde de modo diferente: unos dicen categóricamente todo es ficción, mientras que otros sostienen, por el contrario, que todo es documental.

Jean-Luc Godard, un cineasta que ha hecho no pocos aportes a la teoría cinematográfica, parte por decir: “Pongamos los puntos sobre las íes”, y agrega que todos los grandes filmes de ficción tienden hacia el documental, así como todos los grandes documentales tienden a la ficción, y cuando abordan con profundidad un tema, optando por un género o el otro, al final, necesariamente, se encuentran al término del camino.

[1]

No hay una única definición del documental, lo que quizás se explique porque “como concepto y práctica no ocupa un territorio fijo”, y se construye de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. No solo hay una sino varias definiciones diferentes, cada una de las cuales hace una contribución distinta al esclarecimiento del problema y ayuda a orientarnos sobre una gran variedad de cuestiones.

[2]

Es evidente que la definición no puede ser la misma si el punto de vista se sitúa en el realizador, en el texto o, por último, en el espectador.

En el primer caso, algunos intentan una definición (“común aunque engañosa”, según Nichols) que se apoya en la creencia de que el realizador de documentales tiene menos control sobre su obra que un director de ficción. Pero esto, que puede ser efectivo en algunos casos, no es siempre así, ya que un director como Dziga Vertov, por ejemplo, organizaba lo que iba a filmar, antes, durante y después del rodaje. En suma, realizaba filmes perfectamente estructurados, en los que los hechos que se registran, gracias al riguroso control que ejerce sobre su película el realizador, nunca se distorsionan.

El control del documentalista se reduce o es inexistente del todo cuando los temas básicos de sus filmes están centrados en la Historia.

El documental está en general constreñido a reflejar los problemas de la realidad del presente, a trabajar con los materiales que éste le ofrece. Pero si, no obstante, quiere abordar temas del pasado, el documentalista está obligado a investigarlos previamente, y no tiene otra alternativa que conformarse con lo que queda de ellos, o apoyarse en los testimonios de los testigos, si es que los hay, para que cuenten lo que han vivido en aquel pasado. Puede también apelar a las reconstituciones lo más verdaderas y cercanas posibles a ese pasado, en cuyo caso está obligado a atenerse de modo más o menos estricto a una "ética documental". Para muchos documentalistas, sin embargo, toda reconstitución está vedada, porque consideran que está fuera del límite, es ajena al documental, a sus propósitos. Chris Marker sostiene sobre el particular una idea bien precisa: "La verdad –dice– no puede ser la finalidad de un documental, es solo el camino".

[3]

Las posibilidades del director del documental para tener todo el control de su obra están radicadas en el montaje final. Puede, por otra parte, como ocurre en el documental clásico, no intervenir en lo que acontece frente a la cámara, pero sí reunir pruebas para reafirmar la validez y exactitud de sus argumentos, haciendo intervenir frente a la cámara a testigos o expertos en el tema que está tratando.

Otra forma de definir el documental es haciendo referencia a los textos.

Las películas documentales comparten ciertas características, normas, códigos y convenciones conforme a las cuales la comprensión de una escena tiene que ver con sus nexos de tiempo y lugar con escenas anteriores, apelando a metáforas visuales. Se entiende esto mejor si tomamos en cuenta que el principio del sonido, o del comentario hablado, juega un papel que exige una mayor organización que la que se plantea en las escenas de un filme de ficción. En la ficción se une una escena con otra, y gracias al encuadre y al recurso conocido como "continuidad en el movimiento", se logra la ilusión de "un mundo continuo" en el que una acción comienza en un plano y termina en el siguiente. En el documental la unión de esas dos porciones de espacio permite "dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico", es decir, el mundo real, cosa que al cine de ficción no le es fácil conseguir.

El documental puede basarse en la palabra hablada: voz *off* de narradores, entrevistadores y entrevistados, o en personas reales que tengan un papel destacado en el filme. Toda esta gente es verdadera y no está actuando, y se van definiendo en el tiempo del rodaje. No hay un guión previo donde ellos jueguen un rol, aunque sí una hipótesis de guión.

En la ficción sabemos que se construye la acción con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier hecho real es metafórica: los actores ensayan sus papeles y no se interpretan a sí mismos, y los lugares geográficos son réplicas o imitaciones de la realidad, todo lo cual no pone en peligro la congruencia o estatus narrativo. En la ficción lo que se muestra es un mundo imaginario más o menos similar al que habitamos físicamente. El espectador se siente comprometido gracias a la coherencia narrativa, a la motivación de los personajes, a las causas, efectos y desenlace y a los giros de la trama, y a veces a su identificación con los personajes.

En el documental, la motivación fundamental es el realismo, "el respeto por la realidad", según palabras de André Bazin, pero lo esencial es la argumentación sobre el mundo histórico. En el documental disminuyen las expectativas de rastreo del mundo interior, pero aumentan, por otra parte, las expectativas del espectador de acceder a una exterioridad compartida. La objetividad es crucial en el documental, los planos de la cámara no se trasmiten a través de un personaje, representan la voz de una tercera persona o implican la presencia de un autor. Las expectativas básicas del espectador son sus deseos de ir más allá en el conocimiento de una realidad, anhelos que espera ver satisfechos a lo largo del filme. El documental provoca el deseo de saber, propone su propia variante sobre la "lección de historia".

Las acciones, los eventos, las situaciones, pueden representarse de diferentes formas: en modalidades de representación o formas básicas de organizar los textos fílmicos, que algunos teóricos dividen en cuatro aspectos: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Tres de estos aspectos, sin embargo, pueden estar contenidos en un mismo documental.

[4]

La modalidad *expositiva* se dirige al espectador directamente y expone una argumentación acerca del mundo histórico. El comentario sirve como ilustración o contrapunto, es siempre persuasivo y hasta autoritario, porque representa al autor, es decir, "a la autoridad". El

montaje se emplea para mantener la continuidad retórica y sostener la apariencia de objetividad. Muchos cineastas con sensibilidad social, que tienen una mirada romántica o humanista, realizaron sus filmes con esta modalidad: Flaherty, Jennings, Wright. El director confía en estos casos poder establecer una conexión con el espectador.

La modalidad de *observación* es llamada por muchos "cine directo" y por otros, "cine-verdad". Lo concreto, en todo caso, es que el realizador decide "no intervenir", dejando que sean los acontecimientos que se desarrollan frente a la cámara los que tomen el control. Las películas que ponen el énfasis en esta modalidad se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. Es un cine de etnólogos y antropólogos.

La modalidad *interactiva* empezó a mostrarse en los años 50, gracias a los trabajos del National Film Board del Canadá y a películas como *Crónica de un verano*, de Jean Rouch y Edgar Morin. Al filmar con equipos más ligeros y con sonido incorporado, el director no solo es "un ojo" que registra los acontecimientos, sino alguien que se acerca al ser humano enfrentándolo "cara a cara", lo que permite muchas alternativas en la relación con él. El director puede ser mentor, participante, acusador, provocador. En las entrevistas que Claude Lanszman realiza en *Shoah*, incita a sus testigos, acorralándolos, a hablar del drama que vivieron como víctimas de los nazis. La interacción procura llevar las cosas de modo que se produzca un real encuentro entre el realizador y los actores sociales. Un buen ejemplo de esto se halla en *Le chagrin et la pitié* ("La tristeza y la piedad"), el extenso largometraje documental de Marcel Ophuls.

Todas estas modalidades *hablan* del "mundo histórico", lo que establece una diferencia radical con la modalidad denominada "de representación reflexiva", cuya preocupación apunta en otra dirección: *cómo hablar acerca del mundo histórico*. Una de las singularidades del documental "reflexivo" es su opción por el encuentro entre el realizador y el espectador y no entre aquél y el sujeto de su filme. Pertenece a una forma de pensamiento que rara vez se detiene en meditaciones sobre cuestiones éticas, porque es esencialmente escéptico, y tratándose de la ética es relativista, y su epistemología se apoya en la duda sistemática. Lleva esto tan lejos que comienza por dudar del propio estatus del documentalista. Un brillante ejemplo de esta modalidad es el filme de Raúl Ruiz *De grands événements et de gens ordinaires* ("Grandes acontecimientos y gente corriente").

Los documentalistas aceptan y adoptan estas diversas modalidades como diferentes enfoques de la representación de la

realidad. Los documentales no representan *la verdad*, sino una verdad, o mejor dicho, una visión o forma de ver. Hablar de una visión del mundo equivale a volver a la noción de argumentación. Si la ficción nos invita a participar en la construcción de una historia instalada en el mundo histórico, el documental, en cambio, nos invita a participar en la construcción de una argumentación dirigida hacia el mundo histórico. La autenticidad de los sonidos, las imágenes grabadas, constituyen una prueba acerca del mundo; es la base material para la argumentación y tiene una relación con ésta, del mismo modo que la trama la tiene con la historia que construimos en la ficción.

Los documentalistas pueden adoptar un papel afín al que juega el detective en una película de ficción, o al del reportero de una investigación real. Profundizan en ésta, pero también limitan nuestro conocimiento, en diferentes grados, reduciéndolo al suyo propio, ya que en el documental también está presente la subjetividad, la predilección del documentalista por aquellos actores sociales que puedan, a su juicio, representarse ante la cámara con mayor expresividad.

Esta tendencia a buscar actores sociales con capacidad expresiva se convierte en una de las primeras manifestaciones de la presencia de subjetividad en el documental; si al cineasta le parece que carecen de esta potencialidad, rara vez los va a convertir en el núcleo central del documental. Como el documentalista no tiene el mismo grado de control que el realizador de ficción, muchas veces no logra redondear su filme. Ocurre, por ejemplo, cuando no se le permite filmar ciertos acontecimientos, lo que pone de manifiesto la debilidad y vulnerabilidad del realizador frente al mundo histórico.

La argumentación en el documental, que persigue transmitir un punto de vista particular, constituye su espina dorsal organizativa. Se apoya en una lógica y garantiza el encadenamiento de lo que se procura dar a conocer. Tanto en el documental como en la ficción, utilizamos pruebas materiales para elaborar una coherencia conceptual. La argumentación sobre el mundo puede ser implícita o explícita, y en este segundo caso, se apoya en un comentario en *off* o en testimonios directos de los actores sociales.

Para el documentalista, la única elección posible consiste en el respeto por la realidad, entendiendo que respetar no es someterse a ella. En la ficción, el guión guía el relato; en el documental, el relato vivido hace el guión.

El respeto por la realidad conlleva una ética, que es fundamental

en el documental. El mundo que enfrenta el realizador es el mundo histórico del que él es parte tangible. La presencia o ausencia del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en su voz dentro y fuera del campo, en los intertítulos y los gráficos, constituye una ética y una política, de importancia considerable para el espectador.

La relación del espectador con la imagen está invadida por una ética y el ideario que hay detrás de la mirada. La imagen no solo ofrece pruebas que benefician una argumentación, sino que es el testimonio del ideario y la ética de su creador. Es el sello de la visión de una persona sobre el mundo, una tentativa de explorar los valores, la constitución de una mirada y de la relación entre el observador y el observado.

La cámara del documental se introduce en los valores, porque plantea cuestiones concretas sobre política, ética e ideología. En términos de espacio historiográfico, porque no todo lo que ocurrió frente a la cámara fue captado en su totalidad; no obstante, el espectador va a sentir como auténtico todo lo filmado, va a aceptarlo como una información significativa acerca del mundo.

La mirada del realizador define directamente el estilo del documentalista como sujeto humano. El estilo atestigua no solo una “visión” o perspectiva sobre el mundo sino también su carácter. Al igual que la ficción realista, el documental nos presenta una imagen del mundo en que vemos las cosas como si fuera la primera vez, bajo una nueva luz, con asociaciones que no habíamos entendido antes o en las que no habíamos reparado en forma consciente. No lo habíamos advertido, el mundo estaba ahí, esperando a que lo descubriéramos.

La aparente naturalidad con la que el documentalista muestra una imagen del mundo puede ser una estratagema retórica, pero el hecho es que nos hace ver un aspecto vital de aquél, incitándonos a adoptar puntos de vista sobre su significación. Sus respectivas orientaciones hacia “un” mundo y hacia “el” mundo, distinguen nítidamente ficción y documental. Pero hay un nexo entre los dos géneros que es el realismo. En la ficción se nos ofrece un mundo, pero un mundo diferente a cualquier otro, con diseño propio. En el documental se nos muestra el mundo histórico, es decir, el de la realidad verdadera, pero con una forma particular de mirarla, apoyándose en una argumentación característica acerca de su funcionamiento. En la ficción también hacemos algunas referencias a la realidad que nos rodea, pero domina la subjetividad, que tiene una presencia mucho mayor.

En definitiva, aquello que une a ambos géneros es el efecto de ofrecer, como si fuera por primera vez, una forma memorable de experiencias, permitiendo al espectador el acceso al conocimiento del mundo, así se trate del mundo imaginario que propone el cine de ficción, como el mundo histórico en que se apoya el cine documental.

[1]

Jean Luc Godard par Jean Luc Godard. París, Ed. de l'Étoile. 1985, p. 144.

[2]

Ver Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Ed. Paidós. 1997.

[3]

Citado por Cauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. París, Ed. Nathan. 1998, p. 4.

[4]

V. Nichols, op. cit. pp. 68–106.

Primera Parte Breve historia. El documental en el mundo y en América Latina

l. Antecedentes

La pintura, el grabado y el dibujo son probablemente los verdaderos antecedentes del documental. Tanto sus valores como sus motivaciones, se pueden rastrear en algunos de los trabajos de Daumier, Toulouse Lautrec y Goya, entre otros autores. Su forma de representar los hechos de la actualidad que vivieron desde una perspectiva individual basada en sus emociones personales, desbroza el camino que luego tomaría el documental cinematográfico. En aquellos artistas del siglo XIX estaba ya el ojo que debía posarse sin pestañear siquiera sobre la realidad del siglo XX, con todos sus problemas y su dramática belleza.

[1]

No necesitamos esforzarnos para entender que la prehistoria del documental es la fotografía documental. Hasta antes de la invención de la fotografía, la imagen que pudiera mostrarse como documento era sospechosa desde el punto de vista de su validez artística. Cuando aparece la fotografía, los artistas se preguntan si se trata realmente de un arte. Aunque la imagen era fiel a la realidad, se trataba de una “imagen trivial”, como la califica peyorativamente el poeta Baudelaire. Efectivamente, en un primer momento, la invención de la fotografía entusiasmó más que a los artistas a científicos como los geógrafos o los arqueólogos, o a los exploradores que estaban en el siglo XIX en la apasionante tarea de descubrir nuevos mundos. Para todos ellos, el aparato fotográfico se convertirá en una herramienta indispensable de trabajo. Les permitirá fijar sus hallazgos, sin tener que recurrir a las cualidades de observación o de la memoria, desplazando las labores desempeñadas hasta entonces por dibujantes y pintores, que realizaban la tarea de recoger en imágenes el fruto de su propia mirada o de las explicaciones dictadas por el recuerdo del viajero. El fotógrafo, de entonces en adelante, va a detenerse solo unos instantes con su cámara frente al objetivo elegido, hará una composición dentro del cuadro y retratará personas, animales, paisajes, monumentos, obras de arte, objetos de todo orden, obteniendo un fiel facsímil de lo que necesita rescatar como imagen.

Las viejas y bellas ilustraciones hechas a pluma por diestros dibujantes, notables algunas por su calidad artística, fueron definitivamente desplazadas con la llegada de la fotografía. Con ello,

por lo demás, se soslayaban los riesgos de ver la realidad traicionada por no pocos ilustradores. Muchos de ellos, desde la Edad Media en adelante, se dejaban llevar por su fantasía, incurriendo en todo tipo de extravagancias y exageraciones. En el siglo XV, en los dibujos de viajes domina más la mirada artística que la fidelidad de lo que se quiere reproducir. En el siglo XVIII, los artistas que acompañaron al célebre navegante James Cook en sus viajes por Oceanía y otros parajes del planeta, dibujaron imitaciones muy inexactas de los seres humanos, los paisajes, la fauna y la flora de lo que lograron conocer. Únicamente después aparecen dibujantes dueños no solo de talento artístico, sino de una formación científica más rigurosa.

Finalmente aparece la fotografía, que se difundirá en todos los países de la Tierra y que operará como una suerte de espejo de la realidad, aportando testimonios visuales fuera de sospecha en cuanto a su fidelidad de lo que retrata. Cuando ésta se impone, el realismo dictará su ley, llevando incluso a los propios dibujantes a mostrarse conformistas con la realidad, desterrando de sus croquis de viajeros la cuota de fantasía que tanto hacía soñar, en los relatos de viajes de mediados del siglo XIX, con mundos exóticos desconocidos. Había que dibujar la realidad tal cual era; el sueño se convirtió para muchos en algo banal. La pugna, en todo caso, no cesó de inmediato, y surgieron incluso formas nuevas en el grabado. Algunos de los que lo cultivaban, como Edouard Riou, por ejemplo, hacían sus dibujos a partir de fotografías, sobre todo en temas como escenas de selvas y montañas, paisajes fluviales y marinos. El artista se ajustaba a los datos estrictos de la realidad, pero era inevitable que pusiera en ellos una mirada personal, con cierta connotación poética.

[2]

Los dibujos y grabados, en todo caso, no murieron de inmediato. Sobrevivieron, por ejemplo, en la revista *Tour du Monde*, que recogía ese tipo de materiales desde 1860, manteniendo esa línea hasta 1914, cuando la fotografía dominaba ya sin contrapeso y, más aún, cuando el cine hacía ya casi veinte años que existía.

Cuando el cine nace oficialmente a finales del siglo XIX, no va a estar al margen del eterno debate sobre la naturaleza de la realidad, con sus inevitables connotaciones filosóficas. Pero en la discusión el énfasis estará puesto en la capacidad del espíritu humano para captar esa realidad, reproducirla y comunicarla.

Antes de su surgimiento, aparecieron los llamados “cazadores de imágenes”, que utilizaban tácticas similares a las que empleaban los

cazadores propiamente tales en sus correrías por el campo o en el interior de la selva africana. El llamado “fusil fotográfico”, por ejemplo, seguía el vuelo de un pájaro o las carreras de un animal cuadrúpedo para fijar en una sucesión de imágenes las diversas etapas de sus movimientos. Estos “cazadores” son en rigor precursores de ciertas películas de aventuras que vemos todavía hoy en nuestras pantallas, pero son, sobre todo, los pioneros del documental.

Los Lumière instalaron en algún momento su famosa cámara en la calle, y enviaron camarógrafos a los cuatro puntos cardinales del planeta a registrar imágenes de todo tipo de situaciones. Los Pathé comenzaron a producir noticiarios y Georges Méliès, llamado con justicia “el Mago de Montreuil”, puso la cámara desde el punto de vista del espectador de teatro, mezclando magia y cine, construyendo las más fantásticas y hasta estrafalarias maquetas, simulando hundimientos de barcos, catástrofes, viajes interplanetarios, etcétera.

Los Lumière y Méliès habían nacido y vivían en el mismo país, y sus referencias sociales y culturales eran también las mismas, pero su mirada de la realidad y la manera de filmarla fueron muy diferentes. Ambos, en todo caso, abrieron el camino hacia el documental.

2. Evolución. Robert Flaherty

Uno de los que llevaron el documental a sus puntos más altos fue el norteamericano Robert Flaherty. Nacido en 1884, participó en las expediciones comandadas por William Mackenzie, en la costa de la bahía de Hudson. En esos viajes fotografió a los innuits –más popularmente conocidos como “esquimales”–, un pueblo que se ha mantenido al margen de la civilización occidental, sustrayéndose a su contaminación. Le interesó sobre todo la dura lucha diaria contra la naturaleza que están obligados a mantener estos hombres para poder sobrevivir. En 1915, comenzó la filmación del documento, que llamó al final *Nanook of the North*, traducido entre nosotros como “Nanuk, el esquimal”. Pero la historia, que hasta ese momento había marchado bien, sufrió un grave traspié. En la ciudad de Toronto, cuando manipulaba en el laboratorio el material para proceder a su montaje, sobreviene un accidente y se incendian alrededor de seis mil metros de negativos. No desmayó por eso y decidió proseguir su trabajo; recolectó los fondos necesarios para volver a la zona de los esquimales y rodó todo de nuevo. Esta vez Nanuk y su familia facilitaron la labor prestándose para la filmación como si se tratara de actores que recrean su propia vida. Tal como en una obra de ficción, la cámara recogió de nuevo todos los aspectos de la vida diaria del personaje y los suyos, incluida la denodada batalla contra los elementos naturales,

solo que esta vez todo se hacía, aunque siempre con apego riguroso a la realidad, de modo premeditado. “Nanuk” se filmó así entre 1920 y 1922. El filme fue rechazado por los distribuidores, pero aclamado por el público.

[3]

Las peripecias vividas con la filmación lo dejan marcado, y en 1926, cuando rueda *Moana*, la filma con un guión preconstruido, para poder corregir los posibles problemas con más seguridad, sin tanto riesgo.

Entre 1931 y 1934, filma *El hombre de Aran*, documental en el que va a poner a prueba su dominio de la observación y la capacidad de espera. El cineasta se somete a las exigencias y límites que impone la naturaleza, y conforme a ello orienta su trabajo por una especie de guión intuitivo, que es lo que va a proporcionar el ritmo de su filme. Esto permite a Flaherty darle a la película, que está filmada con largos planos-secuencia, un contenido humano de gran intensidad, contribuyendo a su belleza. *El hombre de Aran* no tenía el propósito de ser un documento etnológico, sino un testimonio de la condición humana. Muchos críticos le reprocharon el tono un tanto idílico de su versión de lo que mostraba, objetándole además el que fuera algo así como una invitación a volver al pasado.

En su obra, Flaherty buscó a menudo la colaboración de otros directores, entre ellos Van Dyke, Murnau, pero algunos lo decepcionaron, no porque pusiera en tela de juicio sus capacidades, sino porque en la labor en común se ponían de manifiesto las diferencias que hay entre un realizador de ficción y un documentalista. En 1948 rueda lo que muchos juzgan una de sus obras maestras, *Louisiana Story*, en la que Flaherty, “rousseauniano impenitente” como lo denomina Román Gubern, “introduce por vez primera en su cine el mundo de las máquinas, compromiso a regañadientes entre su amor a la naturaleza en estado salvaje con las exigencias del progreso”.

En la producción de *Louisiana Story* recibió la ayuda de John Grierson, el teórico británico, gran animador del documentalismo inglés. Pero otros, incluso algunos realizadores del mismo equipo de Grierson, como Paul Rotha, lo critican, señalando que en su filme “no hay análisis social”. Quizás no se tenía suficientemente en cuenta que *Lousiana Story* se había hecho por encargo de la Standard Oil, la poderosa compañía petrolera. Algunas de estas críticas tenían que ver con otra concepción del mundo, que marcarían toda una nueva etapa

del documental. Una manifestación de estos cambios puede hallarse en el caso de un documentalista francés, Georges Rouquier, que realizó en 1943 un documental sobre los campesinos de Aveyron, *Farrebique*, en el que contaba un tanto en sordina la mutación del mundo agrícola. Se inspiraba entonces en Flaherty, pero cuarenta años más tarde retoma el mismo tema invirtiendo su título; llamará su filme *Biquefarre*, lo que es desde el comienzo indicativo del mayor énfasis que el cineasta ponía en los contenidos sociales, olvidando las connotaciones idílicas del primer documental.

Robert Flaherty tiene ganado un sitio de honor en la historia del cine, y hacia el fin de sus días, en 1951, tenía fama en Estados Unidos de ser un verdadero monumento nacional, a pesar de que tras la "caza de brujas" que originó el desbande de la Escuela de Documentalistas de Nueva York, con la huida del país, incluso, de algunos de sus integrantes, él había quedado como una figura solitaria. El género no era mirado de manera complaciente, y el eje de la producción cinematográfica norteamericana hacía rato se había ya instalado definitivamente en Hollywood, convirtiéndose ésta en la gran "fábrica de sueños" del mundo.

Habían pasado muchos años desde el fin de la Primera Guerra Mundial, cuando Europa quedó devastada y su industria fílmica dejó de ser lo que era. El centro de la producción pasó a los Estados Unidos, que se convirtió en el gran modelo para el resto del mundo, con sus grandes estudios y las grandes productoras, las *majors* –Metro Goldwyn Mayer, Universal, Warner, Twentieth Century Fox, entre las principales– que controlaban la producción de las películas, su distribución y hasta la propiedad de las salas de exhibición. Todo se remitía al cine norteamericano: las grandes estrellas, los géneros cinematográficos –el western, el drama, el cine cómico, el de misterio, los dibujos animados, etcétera–, la rígida división en películas de gran presupuesto, de clase A y las de clase B, de poco presupuesto. El lenguaje cinematográfico era el mismo, porque desde Griffith, que creó una verdadera gramática del cine, todas las estructuras de los filmes se parecían. Truffaut decía, con alguna dosis de ironía, que lo que le gustaba de esas películas era que "todas eran iguales". Después vino, además, el Código Hays con la implantación de una rígida censura; pero ésa es otra historia.

Muy atrás había quedado el año –1895– en que los hermanos Lumière, tras crear un aparato que filmaba y proyectaba y que ellos llamaron "Cinematógrafo", se dedicaron a realizar sus pequeños filmes. Estos "registros de la realidad" tuvieron un gran éxito: *Una partida de naipes*, *Demolición de un muro*, pero sobre todo, *La salida de*

los obreros de una fábrica, en que se da al mundo del trabajo su entrada en las imágenes del cine. Impresionado con el nuevo invento, el líder socialista francés Jean Jaurès, lo llamará "Teatro del proletariado". Ya en el mismo año de su nacimiento, el cine comienza a plasmar en imágenes el testimonio de la era industrial que se estaba viviendo en Europa.

Las películas de los Lumière, que duraban apenas uno o dos minutos, tres minutos a lo sumo, eran simples "vistas", pequeños filmes con imágenes exóticas, que reporteros en desplazamientos constantes por el mundo captaban en tierras lejanas. Los exhibidores mostraron en sus comienzos mucho entusiasmo por estas producciones, pero pronto se fueron inclinando cada vez más por las películas de ficción. Se siguieron filmando "vistas" de ciudades y países lejanos y exóticos, coronaciones de reyes, matrimonios de celebridades del mundo del poder económico o político, funerales, catástrofes, conflictos bélicos, deportes, etcétera, pero los productores habían hecho ya su elección. Los guiones de los relatos de ficción eran más predecibles, se realizaban en serie, la producción era desde el punto de vista económico eficiente y rentable; hasta los actores se incorporaban al régimen de contratación en serie, repitiéndose casi siempre las mismas figuras, todo lo cual hacía más atractivas las inversiones, porque las ganancias eran más seguras.

El giro hacia el cine argumental se afianzó entre 1907 y 1908, tanto en Estados Unidos como en Europa. Las películas se hacían en el estudio, a un costo bajo y predecible, con programas de trabajo predeterminados y la posibilidades de estreno en salas según un calendario preciso regular. Los riesgos que se corrían en la realización de un documental, en cambio, eran infinitos, desde todo punto de vista, y los productores habían llegado a la conclusión de que el cine era, desde luego, un negocio, y que en tanto tal, su fabricación debía ajustarse a normas muy claras de gestión. Tomaron como modelo el sistema productivo del teatro, afianzaron el *Studio System* y el *Star System*, y las películas de ficción terminaron por imponerse sin contrapeso, relegando al documental a la condición de un género menor, integrado en la cadena productiva en calidad de "noticiarios" o simples reportajes

[4]

.

Es curioso constatar que, sin embargo, muchos cineastas hicieron su aprendizaje del oficio realizando documentales. Suele citarse el

caso de los norteamericanos Ernest Schoedsack y Merian Cooper, que realizaron, entre otros, un documental, *Éxodo*, sobre la transhumancia de la tribu de los bachtyaris. Poco a poco, sin embargo, se sintieron atraídos por la estructura del relato narrativo, y realizan *Rango*, en 1931, en la jungla de Sumatra, finalizando dos años después con una película filmada en estudios, *King Kong*, que tuvo un gran éxito de público, convirtiéndose con el tiempo en un clásico del cine popular, un filme "de culto".

3. Dziga Vertov y su legado

A pesar de que los cuatro años de guerra paralizaron en Europa su sistema productivo cinematográfico, permitiendo que los norteamericanos se adueñaran definitivamente del mercado, ayudando a la creación del mito del "sueño americano", en el Viejo Continente, una vez terminada la guerra, nace un nuevo cine profundamente influenciado por las vanguardias artísticas de comienzo del siglo XX y también por corrientes científicas como el psicoanálisis. Surgen así el expresionismo, el surrealismo, la vanguardia soviética, el impresionismo. Fue un período en que en el terreno de la ficción se realizaron grandes obras maestras; su auge, sin embargo, no impide que el documentalismo siga vivo, destacándose en la Unión Soviética la presencia de uno de los más importantes documentalistas del siglo.

En los años que precedieron a la revolución ya florecían en Rusia vanguardias artísticas y literarias, embriones y soportes culturales e ideológicos de las futuras escuelas o tendencias cinematográficas. Movimientos como el futurismo y el formalismo aparecían como corrientes importantes cuando triunfó la Revolución socialista de Octubre que llevó al poder a los bolcheviques, y sus seguidores, pertenecientes la mayoría de ellos al partido victorioso, se beneficiaron en los primeros años del período revolucionario, en que la actividad cultural recibió un gran impulso. La producción cinematográfica anterior a la revolución no tenía mayor valor; era, según Gubern, "una colonia del imperio de Pathé", y una buena parte de los que trabajaban en esta industria huyeron a Occidente, lo que no significó, para el cine que iba a pronto a desarrollarse, una gran pérdida.

Es famosa la frase de Lenin: "De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante". En 1919, se firma el decreto que nacionaliza la industria cinematográfica y comienza un período de gran creatividad en que se incorporan a la producción nuevos cuadros de gran talento, quienes, apoyándose en la experiencia y contribución de los pocos realizadores y técnicos que no abandonaron Rusia, harán

al cine notables aportes, tanto en el género de ficción, como en el documental: Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Edouard Tissé, Serguei Eisenstein, Alexander Dovzhenko, Vsvold Pudovkin, Grigor Alexandrov, entre los más importantes. Venían de las áreas más diversas, como la música, el teatro, la pintura, la arquitectura, la ingeniería, la literatura, que abandonaron, fascinados por las enormes posibilidades expresivas que veían en el cine, al que se entregaron con furioso apasionamiento.

No fueron fáciles los primeros años, por culpa de las dificultades que acarreó hasta 1921 la guerra civil. Para algunos, sin embargo, operadores y camarógrafos, la participación en el frente fue una valiosa escuela, en particular para quienes luego elegirían el camino del documentalismo.

El más importante de éstos es sin duda Dziga Vertov (1896–1954), documentalista dado a la polémica y la provocación, que en uno de sus manifiestos, que no fueron pocos, decía: “Nos llamamos ‘los Kinoks’ para distinguirnos de ‘los cineastas’, hatajo de trastos viejos que apenas logran encubrir sus antiguallas”. Se rebelaba contra lo que llamaba “la lepra” de los viejos filmes novelados, teatralizados, y conminaba a huir de “los dulzones abrazos del romance” y del “veneno de la novela psicológica”, y a dar la espalda a la música.

[5]

Su verdadero nombre era Denis Kaufman, y estudió inicialmente medicina. Adopta su famoso seudónimo cuando se interesa por el cine. En forma intuitiva, desde 1920, propone principios que van a revolucionar la práctica del cine. En unos poemas-manifiestos, escritos a la manera del poeta Maiakovski, propone una “objetividad integral” y, parafraseando a Marx, declara que “el drama cinematográfico es el opio del pueblo” y postula el retorno a los orígenes, a las inocentes cintas de los hermanos Lumière. En 1921 dirige los noticieros “Kino-Pravda” (Cine-Verdad), en donde aplica por primera vez sus teorías del “Cine Ojo”. Sostiene entonces que “el cine-ojo es más que una proposición técnica, es una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico”. Crea en 1925 la “radio oreja”, influenciado por los futuristas. Con el conjunto de sus reflexiones y de lo que hace, se anticipa al llamado “Cine-Verdad”, que aparecerá con toda su fuerza en Canadá, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, treinta y cinco años más tarde.

[6]

Vertov, en una línea completamente opuesta a la de Flaherty, se

va a interesar en la búsqueda formal del documental social, y realiza sus filmes *La sexta parte del mundo* (1926), *El hombre de la cámara* (1929) y *Tres cantos sobre Lenin* (1934). Como bien dicen los historiadores del cine, estas películas son hoy “curiosas piezas de museo”, pero la teoría y la práctica del documental de Vertov tienen una influencia fundamental en el desarrollo del género. Es lo que sostienen también algunos realizadores, como Jean Luc Godard, quien en su período de videasta, en los años 70, lo seguirá con fervor”.

[7]

Para muchos cineastas que llegaron a ser realizadores ilustres, el documental fue una etapa de aprendizaje importante antes de pasar enseguida a la ficción. En Francia hubo algunos como Jean Benoit Levy, defensor del cine educativo, o Jean Epstein, que reunió en sus filmes la doble vocación de la vanguardia y la mirada documental. Y también hay que señalar el aporte decisivo de Jean Vigo, quien en 1930, apoyándose en la estética del cine mudo, cuando el cine sonoro era ya una realidad, realiza el filme *À propos de Nice*, en el que propone una fórmula que llama “el punto de vista documental”, distinto del documental propiamente tal, o del reportaje, por la opinión explícita que tiene el autor: en este caso, sobre las feroces desigualdades sociales, que expone sin descuidar el toque poético. Vigo hizo la película con el camarógrafo Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov, y quiso en ella captar “la vida en vivo”, retener los hechos y las expresiones auténticas, para interpretarlas después en el montaje.

Esta influencia indirecta de la estética de Dziga Vertov, también se encuentra en Alemania en documentalistas como Walter Ruttman, autor del notable *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, y en Leni Riefenstahl, cineasta amiga de Hitler y cuya cercanía con el nazismo es evidente en su película *El triunfo de la voluntad*, modelo de cine de propaganda política. En 1936 realiza *Los Dioses del Estadio*, sobre los Juegos Olímpicos realizados en Berlín ese año, filme donde el montaje es rey. Algunos asimilan este tipo de montaje al totalitarismo, ya que mientras Vertov lo utilizó en su trabajo cinematográfico con los soviéticos, Leni Riefenstahl hizo otro tanto en sus películas encargadas por los nazis. Pero la experiencia no probará esta teoría, porque Riefenstahl será la única que utilizará este montaje, y el régimen estalinista rechazará las audacias formales de Vertov, privilegiando las grandes puestas en escena de las películas argumentales. Se sabe que Stalin, una vez terminada la Segunda Guerra, intentó convencer a la Riefenstahl para que fuera a trabajar para el cine soviético, pero ella no aceptó. Era conocida la pasión de Stalin por las epopeyas y por las

grandes puestas en escena de hechos militares, y la grandilocuencia wagneriana de *El triunfo de la voluntad* lo había fascinado.

4. Grierson. Ivens. Nuevas corrientes

En los últimos años de la década del 20, va a surgir una nueva ola de documentalistas; se ha cerrado una etapa y una nueva era comienza. Surgen dos grandes cineastas que se consagrarán enteramente al género y lo van a marcar con su talento, aunque por razones diferentes: uno es el inglés John Grierson y el otro, el holandés Joris Ivens.

John Grierson (1898–1972) realizó en 1931 un notable documental, *Drifter*, sobre los pescadores de arenques, que daba cuenta de su preocupación por la realidad social de su tiempo. Fue un gran documentalista, pero descolló sobre todo como un teórico y un gran animador que ayudó a muchos talentos de su época. Fue fundador de la ONF (Office National du Film del Canadá), el organismo cinematográfico más innovador de su época. Su idea del documental es que éste debe mostrar las problemas de su tiempo, procurando que la mirada del documentalista sea lo más enriquecedora posible. Su visión puede manifestarse en un reportaje, siempre que sea de cierto nivel, y lo más importante es que su calidad estética resida en "la lucidez de su exposición".

Grierson tendrá influencia en el "Free Cinema", la poderosa corriente cinematográfica que surge a mediados de los años 50 en Gran Bretaña, y se extiende, en general, en toda la producción documental de su tiempo. Alrededor suyo se agruparán talentosos directores como el realizador brasileño-inglés Alberto Cavalcanti (1897–1982), que es también autor de largometrajes argumentales; Humphrey Jennings, que realiza documentales de guerra; y Paul Rotha, también británico, igual que el anterior.

Fue, en conjunto, una generación vanguardista, que realizó búsquedas formales pero sin perder de vista su interés por los problemas sociales.

Joris Ivens (1898–1989) nació en los Países Bajos. Entre *Lluvia* (1929), hecho bajo el signo del agua, como la mayoría de sus primeros filmes, e *Historia del viento* (1988), cuyo signo ha cambiado, como lo señala su título, hay un transcurso de sesenta años en los que recorre prácticamente el mundo entero, centrándose en sus películas en las luchas de los pueblos por su libertad y por sus anhelos de justicia, sin descuidar nunca la intención artística, porque aparte de la seriedad y

generosidad con que asumía su compromiso social, nunca dejó de ser un poeta. Filmaba por lo general sin guiones previos, por falta de tiempo para realizarlos, o por el carácter de los hechos que la cámara iba registrando. Viajero incansable, un año rueda en la Unión Soviética sobre los jóvenes comunistas (*Komsomol*,1932), otro sobre los mineros belgas (*Borinage*, 1933), y en los siguientes serán China (en más de una ocasión), Australia, Vietnam, Francia, Bulgaria, Italia, Checoslovaquia, Cuba, etcétera.

Un hito culminante es su testimonio sobre la Guerra Civil Española, *Tierra de España* (1937), con comentarios de Ernest Hemingway. Este tema será tomado por innumerables documentalistas de muchos países distintos. Vino también a Chile, donde filma *A Valparaíso* (1963), una intensa y poética visión de nuestro principal puerto. En los más de noventa documentales que realizó "su compromiso fundamental fue con la gente que no puede escribir su historia".

Contemporáneos de la Escuela Documental británica fueron en Estados Unidos los cineastas que se agruparon en torno al Frontier Film, fundado en 1937, y cuyos integrantes sostenían que el cine debía no solo debía registrar la realidad, sino tomar partido frente a ella. Dirigido por Paul Strand, lo integraron, entre otros, Herbert Kline, Parc Lorentz, Willard Van Dyke. Strand resumía esta posición diciendo que el realizador debía tener "una concepción dinámica del realismo, concebir una cierta verdad en el modo de ver y comprender el mundo en plena evolución". "Nuestro interés –agregaba– debe estar enfocado en la paz, en el progreso humano, y la supresión de la miseria". Junto con Eisenstein, es uno de los inspiradores del mejor cine mexicano, el del realizador Emilio Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa.

[8]

Estas declaraciones se entroncan con los ideales prevalecientes entre los intelectuales en la era del presidente Franklin Délano Roosevelt. Los documentalistas se definen por su antifascismo y muchos de ellos van a España a filmar la Guerra Civil, se declaran abiertamente partidarios del bando que defiende a la República y proclaman que la imagen es revolucionaria si es "auténtica". Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, entienden que la historia se está escribiendo "en blanco y negro": por un lado los fascistas y por el otro los aliados, y en su trabajo derivan claramente hacia el documental de propaganda. Incluso famosos directores de Hollywood, realizadores de películas de ficción, como Frank Capra, John Huston y otros, parten al frente y filman la serie documental *Por qué combatimos*. Los ingleses,

fuera de colaborar en los noticiarios, filman *Listen to Britain*, encabezados por Humphrey Jennings; y los soviéticos se inspiran en las lecciones de Dziga Vertov, y hacen lo suyo con películas como *24 horas de guerra en la URSS*, dirigida por Mikhail Sloutzy. Todos estos documentales se parecen mucho entre sí, más por la grandilocuencia de sus comentarios que por la fuerza y el rigor ideológico de los contenidos.

Termina la Segunda Guerra Mundial y se cierra una época caracterizada acaso por las verdades absolutas. En algunos países se va tras el rescate de márgenes mayores de libertad creadora, buscando una apertura hacia la subjetividad en la mirada del cineasta. No es el caso de Italia, donde el fascismo ha sido derrotado no solo en los campos de batalla, sino también en el cine, porque los fascistas tuvieron su propia cinematografía, que ahora debe ceder el paso a la poderosa corriente del Neorrealismo, un cine de ficción estructurado como un documental. Cristianos y marxistas retratan con una mirada humanista la devastación de Italia y Europa por la guerra; y cuentan historias de seres humanos corrientes, que libran en su vida cotidiana una lucha a menudo desesperada aunque heroica, tratando de sobrevivir. Del neorrealismo surgieron grandes obras maestras de directores como Visconti, De Sica, Rossellini y otros.

En otros países la situación es diferente. En Francia, por ejemplo, el cine de ficción se desarrolla siguiendo otros lineamientos. Los documentalistas, por otra parte, tienen su espacio propio. Surgen realizadores como François Reichenbach, con *América insólita* (1960), modelo de maestría en el montaje. Louis Malle y Jacques Cousteau se internan en las profundidades del mar y realizan *El mundo del silencio* (1956), un clásico del género, que incorpora el aliento poético al documental científico, que fuera fundado en 1925 por Jean Painlevé, quien ofreció al espectador la posibilidad de “contemplar con ojos nuevos el mundo cotidiano, ignorado y fascinante, de los fenómenos del reino animal” (Gubern). Fréderic Rossif realiza en 1963, con documentos de la época, *Morir en Madrid* sobre la Guerra Civil Española, y René Allio, pintor y decorador, filma documentales históricos con reconstituciones de siglos anteriores. Son varios los documentalistas franceses que trabajan con una línea que se apoya en temas por lo general culturales, aportando en las imágenes y en los comentarios visiones bastante originales. Entre ellos, Alain Cavalier (*Ce repondeur ne prend pas... messages*). Georges Franju (*Le sang des bêtes*) y Chris Marker (*Description d’un Combat*).

5. El Cine Directo

El llamado Cine Directo se desarrolla fundamentalmente en tres países, teniendo ejes fundamentales bien precisos. La ONF, Office National du Film, en Montreal, Canadá; el Comité del Cine Etnográfico, en París, Francia, y Leacock & Drew, en los Estados Unidos.

Como dice Guy Gauthier, "estos tres polos no son una casualidad". En ellos estaba madura la herencia de Flaherty, debatida en seminarios realizados en la Universidad de California, Los Angeles, y ayudó la buena tecnología de que disponían, "una tradición sólida, una gran libertad de movimiento, una experiencia histórica y libertad de creación".

La aparición del cine directo se produjo casi con características de estallido, dejó fuera a figuras muy importantes como los holandeses Joris Ivens y Johan Van der Keuken, los australianos Bob Connolly y Robin Anderson, el polaco Krzysztof Kieslowski, el egipcio Youssef Chahine, y el japonés Shojei Imamura, todos los cuales tenían su propio camino.

Fuera de Flaherty, hubo otro nombre fundamental que influyó en el nacimiento del cine directo, Dziga Vertov. El primero, empezaba el rodaje y esperaba que pasara algo que él estaba seguro que sucedería; el segundo, en cambio, filmaba, pero solo esperando que pudiera suceder algo. Jean Rouch, el documentalista francés, uno de los realizadores más calificados del cine directo, definía su trabajo diciendo que él "realizaba una síntesis de estas dos tendencias, haciendo ajustes desde el punto de vista ético y estético". Gilles Marsolais, teórico del tema, sostiene que el cine directo no solo era una búsqueda cinematográfica, sino sobre todo "un fenómeno social". A éste concurrieron etnólogos, sociólogos, antropólogos, más el aporte de la prensa escrita, de los equipos de la televisión, y también de la radio, que fue el caso de la Radio Canadá, que también realizaba reportajes cercanos por su carácter y modalidad, al cine directo.

La aparición del cine directo se apoyó también en los progresos tecnológicos y las novedades que acarrearon: las cámaras de 16 mm., cámaras ligeras de fácil transporte; la sincronización del sonido simultáneo; el uso de la película Kodak 5247, que por su mayor sensibilidad ayudaba a captar la realidad en forma más fiel y auténtica. Todos estos factores contribuyeron a que se produjera una verdadera revolución en la técnica del documental. Los realizadores captan los acontecimientos en su realidad cruda, estableciéndose un tipo de comunicación más directa con la gente, abordando los temas en un nivel más concreto, en un tono más humano, más familiar.

Algunos intentan también desmitificar la sociedad, mostrándola tal cual es, sin concesiones ni maquillaje. Este cine "dinámico, efervescente" tuvo una influencia considerable en el cine de ficción tradicional, que de alguna manera "lo recuperó", produciéndose a menudo el fenómeno de que las fronteras entre uno y otro cine fueran muy leves.

En Francia se pueden citar no pocas obras maestras realizadas por autores como Mario Ruspoli (*Regard sur la folie*, *Les inconnus de la terre*), Jean Rouch (*Gare du Nord*, *La Pyramide humaine*, *La Punition*) y Edgar Morin. Este último, sociólogo, experto en encuestas y poco conformista, realiza en colaboración con Rouch, *Crónica de un verano*, que da pie para hablar de *cinéma-verité* (cine–verdad), concepto que después es objetado.

En Estados Unidos el cine directo tiene también representantes muy notables. Richard Leacock, Robert Drew, D.A. Pennebaker y otros, formarán la Drew Associates, entidad que les permitirá filmar una treintena de películas sobre los más diversos temas políticos y sociales norteamericanos. Entre ellas, *Primary* (1960), la campaña de John Kennedy como candidato del Partido Demócrata a la presidencia de su país, o *Crisis* (1962), sobre la integración de estudiantes negros en la Universidad de Alabama.

La expresión Cine-Verdad desató todo tipo de polémicas, provocando malentendidos e interpretaciones erróneas. Jean-Luc Godard lo consideraba simplemente un invento de sociólogos, etnólogos y antropólogos. Las películas de Jean Rouch con temas africanos (*Les Maitres fous*, *Moi, un Noir* y varios más), se inscriben claramente dentro de lo que los críticos franceses denominaron "cine etnológico". Es cine-directo, pero ¿es cine-verdad? Los críticos y espectadores lo condenan por considerarlo paternalista o derechamente colonialista.

La discusión llevaba también el tema a consideraciones como ¿el documentalista se propone únicamente *mostrar documentos* o intenta realizar una obra artística? De lo que se trata es de conciliar los dos conceptos, respondían los documentalistas. Rossellini, maestro del neorrealismo italiano, se oponía frontalmente al argumento del "cine-verdad". Decía que "el cine es un modo de expresión como muchos otros... No hay una sola técnica para abordar la verdad. Solo hay que tener una posición moral para abordarla". Y condenaba la "curiosidad malsana" que despertaban las nuevas técnicas. La verdad, para Rossellini, no es un asunto que tenga que ver con la técnica.

El cine directo se convierte en una suerte de militancia. Chris Marker filma películas sobre la clase obrera y Godard realiza experimentos diversos con el cine directo y la ficción; diez años después de la rebelión estudiantil de 1968, se retira a la ciudad de Grenoble y se consagra al video. La tendencia se riega por doquier, no solo en Francia, Canadá y Estados Unidos, sino en otros países como Suiza o Bélgica. Se generaliza el empleo de las técnicas del cine directo tornándolo casi un recurso banal. Agnès Varda, Bertrand Tavernier, François Reichenbach, Win Wenders son algunos de los realizadores que adoptan esta modalidad de trabajo.

La lista de documentalistas es virtualmente interminable. Destaquemos a los norteamericanos Robert Kramer y Frederick Wiseman. Este último realiza *Titicut Follies* (1966), un retrato crítico de las instituciones norteamericanas, de alcances tan profundos, que fue prohibido y solo pudo exhibirse en 1993.

En Francia se produce también un caso de prohibición de un documental por sus fuertes contenidos críticos. *Le chagrin et la pitié* (1971), de Max Ophuls, es la crónica de una ciudad francesa, Clermont Ferrand, durante la ocupación nazi. Con noticiarios de actualidades e informaciones de prensa de la época, filmes clandestinos y testimonios del presente, la película va poniendo en evidencia la ausencia de heroísmo de una buena parte de los habitantes de la ciudad, lo que es modo de enjuiciar la conducta de un segmento considerable del conjunto de la sociedad francesa: su antisemitismo, su complicidad con los nazis, todo lo cual, por supuesto, ellos siempre negaron. El filme, que no pudo exhibirse sino muchos años después de su realización, propone una visión desmitificada de “*la grandeur de la France*”, y una percepción de la historia que se aparta de “la historia oficial”, interrogándose sobre los comportamientos individuales y la memoria colectiva.

Otro francés, Raymond Depardon, forma parte de lo que podríamos llamar “la transición”; fotógrafo en sus inicios, fue uno de los fundadores de la célebre Agencia Gamma. El suizo Richard Dindo filma una biografía de Arthur Rimbaud (1991), y realiza luego, en 1994, “Ernesto Che Guevara, diario de Bolivia”. Roman Karmen (1906–1978) es el más conocido de los documentalistas soviéticos más recientes. Realizó reportajes sobre la Segunda Guerra Mundial, filmó el proceso de Nuremberg; estuvo en Vietnam, en Cuba, en España, y en Chile, país al que dedicó *Camaradas* y *El corazón de Corvalán*.

En los años 95 aparece en Europa el realizador danés Lars von Triers, que filma *Los idiotas*, una película que está a medio camino

entre el documental y el cine de ficción. Según el director, los actores deben vivir sus personajes y no representarlos, deben acomodarse a la parte más oscura de ellos. Conforme a la estructura del documental, en su película no hay cortes; y la ficción nace de "lo imprevisto", que es, según su opinión, lo más importante; la cámara se introduce entre los personajes. Hay quienes sostienen que este "nuevo movimiento" –denominado Dogma 95– representa una opción humanista, otros la llaman ética y estética del sentimiento y otros, en fin, se declararán oponentes activos de esta nueva escuela.

[9]

Lo cierto es que Dogma 95 no es enteramente nuevo, no surge de la nada: viene del cine de Flaherty, de Grierson, de Vertov, de Jean Vigo, del neorrealismo italiano, del cine directo, incluso de los documentalistas latinoamericanos, y por qué no decirlo, del cine de Luis Buñuel.

6. Los orígenes del documental latinoamericano

El documental en América Latina es en sus inicios un género muy menor, poco analizado en textos de ensayistas e historiadores. Solo algunos, como el brasileño Paulo Paranaguá, lo han estudiado con profundidad, dejando de lado los prejuicios de aquellos que, por falta de un examen más riguroso, han confundido el documental con el llamado cine militante, retórico y comprometido con ideologías, o simplemente de propaganda política.

Los primeros filmes realizados en América Latina fueron simples registros de la realidad. Se seguía en esto los pasos de los hermanos Lumière, cuyas vistas, producto del trabajo de sus camarógrafos que recorrían los países más lejanos para filmar todo tipo de imágenes, se proyectaban ante los ojos asombrados de los espectadores latinoamericanos. Los Lumière introducían a veces en sus registros de la realidad verdaderas puestas en escena para combinarlas con las imágenes que les llevaban sus colaboradores. Algo similar hacía Georges Méliès, quien aparte de sus filmes teatrales, donde introducía sus conocimientos de magia, también realizó grandes reconstituciones en las tomas de sus documentales, cuando el material filmado no llegaba en buen estado a sus estudios. Pero en las precarias condiciones económicas con que se comenzó a hacer cine en Latinoamérica, quienes se animaban a realizar la tarea se limitaban, por falta de mayores recursos, al simple registro de imágenes documentales. Al cine de ficción tenían muy poco o ningún acceso los esforzados precursores de la aventura cinematográfica.

[10]

Hay algunos hechos que sobresalen por su singularidad. En México, en 1913, los hermanos Alva filman *Revolución orozquista*, filme documental rodado con las tropas de los diversos bandos en pugna en la Revolución Mexicana. En este período algunos caudillos revolucionarios cobraban a las compañías norteamericanas por la filmación de sus batallas. Pancho Villa, por ejemplo, recibía cinco mil dólares según contrato en exclusiva con la New York Nation Pictures.

Cuando el cine sonoro llega años más tarde a Latinoamérica, la dependencia en relación con el cine norteamericano, presente desde antes, no desaparece y con el tiempo se hace cada vez mayor. A pesar de los brotes de cierta consideración de un cine nacional de ficción en países como Argentina, México y Brasil, es evidente que no pudo ser aprovechada completamente la coyuntura favorable que proporcionaba la posibilidad de llegar al público a través de nuestra propia lengua. El predominio norteamericano se mantuvo, sus películas siguieron siendo las que acaparaban la mayor cuota de espectadores, y el control de los canales de distribución y exhibición continuaron bajo su tutela. En la producción de documentales la hegemonía era aun más fuerte que en la ficción, porque el género tenía sobre todo una presencia a través de los noticiarios, con los que era imposible competir. El noticiario Fox-Movietone, por ejemplo, se difundía en 47 lenguas diferentes, y su potencial para mostrar la actualidad mundial era algo que ningún noticiario local podía siquiera intentar. Tampoco los noticiarios europeos –Actualités Françaises o Pathé Journal o el No-Do español, por ejemplo– podían competir en condiciones de igualdad. La Fox, que mantuvo su noticiario desde 1919 hasta 1963, disponía de una red de más de mil corresponsales.

[11]

Algunos países latinoamericanos no solo ponen en marcha noticiarios propios para su difusión local, sino que intentan ir más allá de sus fronteras. Argentina Sono Films, la más importante productora bonaerense de su tiempo, realiza “Sucesos argentinos” para su distribución en el país, y el “Noticiario Panamericano”, para la exportación. Otro tanto ocurre con el noticiario chileno Emelco. En México, el noticiero Clasa-Excelsior y el Noticiero mexicano EMA son exportados al Caribe. En Cuba, cuando se inaugura el sonoro, el “Noticiero Royal News”, y muchos otros, hasta llegar a la época de la Revolución, con el “Noticiero ICAIC Latinoamericano”. En varios casos, tanto la producción como la distribución solo es posible gracias a que el Estado los apoya. Por ejemplo, en Argentina, con la llegada

de Juan Domingo Perón, desaparecen los noticiarios tradicionales y surgen los oficialistas "Semanario argentino" y el "Noticiero Bonaerense".

Después de la Segunda Guerra Mundial se pueden ya encontrar documentalistas propiamente tales. En Brasil surge Humberto Mauro, que define una opción humanista en su pensamiento. Por su actitud ética y estética anticipa lo que veinte años después propondrá en la ficción un brasileño famoso, Glauber Rocha, quien hablará de "una idea en la cabeza y una cámara en la mano", y reivindicará a Mauro como precursor en Brasil del "cine de autor".

[12]

Mauro atraviesa todo el período del populismo brasileño, perseverando en la calidez e ingenuidad de su mirada. Realiza una serie en siete capítulos, que llama "Brasilianas" (1956). Más tarde realizará cine de ficción.

7. El documental comprometido

Alberto Cavalcanti, que venía de la Escuela Documental británica, funda en Sao Paulo la Compañía Vera Cruz, en la que, a pesar de su corta duración –dura solo cuatro años–, algunos cineastas aprenden el oficio. Entre ellos, Lima Barreto, quien hace noticiarios y documentales y luego pasa al cine de ficción, realizando la exitosa *O Cangaceiro*.

En el famoso Centro Sperimentale de Roma, donde se formaron algunos cineastas latinoamericanos importantes, como los cubanos Julio García Espinosa, y Tomás Gutiérrez Alea, estudió también el argentino Fernando Birri. Cuando éste vuelve a su país parte al interior, a Santa Fe, resuelto a hacer un cine que no tenga nada que ver con el cine industrial-mercantil que se hacía en Buenos Aires. Le interesa descubrir "el rostro de la Argentina invisible, un rostro invisible no porque no se le viera, sino porque no se le quería ver". Lo acoge la Universidad Nacional del Litoral y funda allí un Instituto de Cinematografía, que pronto se transforma en la Escuela Documental de Santa Fe, que se propone formar cineastas que tengan conciencia de lo que debe ser una cinematografía nacional: "Documentar la realidad, empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos, escuchar lo que tiene al lado de su oreja". Filma entonces *Tire dié* –la letanía de los niños pordioseros que estiraban su mano al paso de los trenes pidiendo una moneda a los pasajeros–, que se convierte en una suerte de símbolo del camino que tomaría el documental de denuncia

[13]

.

La Escuela de Santa Fe se convierte en un verdadero laboratorio del documental latinoamericano comprometido. Allí concurren, en diversos períodos, realizadores de diversos países del continente. Entre ellos, el chileno Raúl Ruiz y el peruano Francisco Lombardi. La influencia del Instituto trasciende también al Brasil, porque muchos de sus animadores viajan a Sao Paulo a transmitir sus experiencias.

A la vera de la Escuela de Santa Fe prosperan diferentes iniciativas. Surge el grupo Cine Liberación, que siguiendo sus enseñanzas radicalizará su compromiso.

Fernando Solanas y Octavio Getino, por su parte, lanzan un manifiesto en 1969, "Hacia un tercer Cine". Ambos habían filmado el año anterior *La hora de los Hornos*, que algunos historiadores del cine latinoamericano consideran, junto con *La Batalla de Chile*, como uno de los documentales más importantes del período.

El triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, conmociona a todo el continente y sus consecuencias se ponen de manifiesto en todos los órdenes de la vida política y cultural de Latinoamérica. En el cine, desde luego, y de modo particular en el documental. Es en estos años en que se empieza a hablar de un Nuevo Cine Latinoamericano. En Cuba se funda el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, al que se le asigna una misión de propaganda, defensa de la revolución y también una misión pedagógica. Los primeros documentales realizados ese mismo año por el ICAIC son *La vivienda*, de Julio García Espinosa, y *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, ambas producidas por la sección de cine del Ejército Rebelde. Pronto, además, aparece el "Noticiero ICAIC Latinoamericano", estrenado en junio de 1960, y que cubre semana tras semana los temas de actualidad. Se crea el Cine Móvil, que recorre todo el país. Se incorporan nuevos directores como Jorge Fraga y Eduardo Manet.

Surge luego quien se convertirá en el documentalista cubano más importante y cuya influencia se extenderá luego por toda América Latina. Santiago Álvarez trabaja sus filmes con formatos y fórmulas variables. Realiza *Ciclón* (1963), de 23 minutos de duración o *Now!* (1965), que solo dura seis minutos. Sus documentales se caracterizan por el ritmo, generalmente acelerado, y emplea en ellos todo tipo de dispositivos gráficos y ópticos. En sus documentales-noticieros no solo

el montaje es fundamental, sino también el *collage*, el uso de carteles, el recurso de las artes plásticas. Disocia imagen y sonido para obtener una fusión superior de la música, según vemos en el documental dedicado al gran artista popular Benny Moré, *El bárbaro del ritmo* (1963), en el que sus canciones juegan un papel fundamental. En 1969 filma *79 Primaveras*, sobre el funeral de Ho Chi Minh, y *Hanoi, martes 13*, documentales cuyos contrapuntos entre el sarcasmo y el lirismo llaman la atención de cineastas como Gutiérrez Alea.

[14]

En esos años, el documental surge en muchos países como la alternativa frente al discurso dominante que empieza a transmitirse por televisión y adopta a menudo la forma franca del discurso de concientización política. Sus circuitos de exhibición son muy precarios, porque durante casi tres décadas se difunden lejos de las salas comerciales.

A mediados de los 60 y en los años siguientes, algunas películas dan pie para abrir un debate sobre las diferencias entre el documental y la ficción. Julio García Espinosa, a propósito del filme italiano *Salvatore Giuliano*, dice que "es arbitrario después de medio siglo, seguir dividiendo el cine en cine-documental y cine-ficción".

[15]

Para éste, la realización de documentales es una forma de enfrentar políticamente la invasión norteamericana, que se encarna en la presencia dominante del cine de ficción. "Mientras nosotros le enviábamos al colonizador una imagen fundamentalmente documental –sostiene–, ellos nos hacían llegar una imagen esencialmente de ficción". Agrega enseguida que "es una suerte haber nacido al mundo de la imagen con un carácter documental", aunque aclara finalmente que "hay que precisar que la lucha de estas dos imágenes (el documental y la ficción) no es la lucha entre dos géneros".

[16]

La discusión se da también en torno a *El coraje del pueblo* (1971) del boliviano Jorge Sanjinés, que es una película argumental, pero cuyas fronteras con el documental son muy tenues. Otro tanto, aunque con algunas diferencias, se produce con *Memorias del subdesarrollo* (1967), de Tomás Gutiérrez Alea, filme de ficción que contiene inserción de imágenes, sonidos o secuencias documentales. Hay también películas en que la mezcla de géneros es todavía más ostensible, porque se trata de algo deliberado, como en *Etnocidio,*

Notas sobre el Mezquital, del mexicano Paul Leduc, realizada en 1976.

En diciembre de 1979 se inaugura en La Habana el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, continuación de los festivales realizados con anterioridad en Viña del Mar, interrumpidos posteriormente con la llegada de la dictadura de Pinochet. Ello ratifica la decisión cubana de sustentar el desarrollo de su propio cine vinculado al desarrollo del cine de las demás naciones del continente. Es una vocación que se mantiene hasta nuestros días.

Muchos grandes realizadores van a tener una experiencia en canales de televisión como los brasileños Walter Salles y Joao Moreira Salles, que trabajan en video filmes y producen documentales para diversos canales, o Eduardo Coutinho, hoy uno de los grandes cineastas brasileños de ficción, que trabajó como "Globo reporter"en TV Globo-Brasil, una de las empresas de comunicaciones más grandes del mundo.

Win Wenders trajo con *Buena Vista Social Club* (1999) una antigua polémica sobre la mirada extranjera cuando ésta aborda un tema nacional, en este caso, la música cubana. Los cubanos ya habían realizado un filme sobre sus músicos, *Nosotros, la música* (1964), de Rogelio París. Este tema, sin embargo, es difícil encasillarlo en un problema de fronteras y nacionalidades. Según Coutinho la lucidez o sensibilidad de la mirada no dependen de la procedencia del observador. "La disyuntiva es saber si América Latina permanecerá sometida a la mirada ajena o si logrará proyectar su propia visión en la región y en el resto del mundo".

[17]

Distinto es el problema del documental y su proyección en la televisión despojado de "su ritmo", de "su tempo", o truncar su exposición, como ocurre frecuentemente. Se arriesga perder la mirada, la sensibilidad local; la televisión con sus programas hechos a la medida, sometidos los espacios y tiempos de exhibición a códigos predeterminados, más el problema de la globalización, son algunos de los grandes peligros que el documental enfrenta hoy. La internacionalización de la imagen tiene siempre dos caras: una de ellas, la peligrosa, es la tendencia a uniformar mediante los cortes, que convierten los documentales en simples reportajes, eliminando el punto de vista del autor.

[1]

Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid, Instituto

Oficial de Radio y Televisión. 1987.

[2]

Sternberg, Jacques y Pierre Chapelet. *Le tour du monde en 300 gravures*. Citado por Gauthier, op. cit.

[3]

V. Rabiger, op. cit.

[4]

Bordwell, David y otros. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós. 1997.

[5]

Varios autores. *El cine soviético*. Filmoteca de la Generalitat de Valencia. Valencia, Ediciones Documentas. 1988.

[6]

Vertov, Dziga. *Cine Ojo. Textos y manifiestos*. Madrid, Editorial Fundamentos. 1973.

[7]

Sadou, Georges l: "Dziga Vertov, poète du ciné–oeil et prophète de la radio–oreille". *Image et Son*, N° 183, París, abril 1963.

[8]

Gauthier, op. cit.

[9]

Ledo, Margarita. *Del cine–ojo a Dogma* 95. Barcelona. Paidós. 2004.

[10]

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra. 2003.

[11]

Brauchlin, Peter y Maurice Müller–Strauss. *Newsreels Across the World*. Citado por Paranaguá, op. cit., p. 37.

[12]

Rocha, Glauber. *Revisión crítica del cine brasileño*. Madrid, Fundamentos. I971.

[13]

Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*. México, Diana, 1991. pp. 31–34.

[14]

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana, Unión. 1982.

[15]

García Espinosa, Julio. “Impresiones a partir de Salvatore (Giuliano.” Cine Cubano N° 18. La Habana, febrero de 1964.

[16]

García Espinosa, Julio “Una imagen recorre el mundo”, en Paranaguá, op. cit., p. 464.

[17]

Citado por Paranaguá, op. cit.

Segunda parte El documental chileno

1. Los comienzos

Antes de la llegada del cine a Chile, hay algunos antecedentes ligados principalmente a la historia de la fotografía, que comienza en el país en 1853, habiéndola precedido antes el daguerrotipo, cuya presencia data de 1840. Un poco más cerca del cine, en cambio, está lo que se conoce como "linterna mágica", que se presenta entre nosotros en 1858. En el Salón de la Filarmónica ubicado en los altos del Teatro Municipal, en efecto, un tal Meyer, de profesión químico según se cuenta, ofrece el espectáculo en que desfilaban por la pantalla las más variadas escenas, con fondo de música de banda y numerosos intermedios, para que el público no se cansara, conforme al relato de Alfonso Calderón en su libro sobre el Chile del 900.

Más adelante hay ya algunas fechas que se citan de modo preciso, porque apuntan a la inminencia de la llegada del cine o a su presentación inaugural propiamente tal. El 19 de febrero de 1895, en la Sala Apolo, ubicado en la calle Estado Nº 171 de Santiago, el empresario Francisco Paola, inaugura el Kinetoscopio, función de la que el diario *El Ferrocarril* da cuenta, señalando que el Kinetoscopio "es un curioso aparato inventado por Edison hace unos meses", y agregando enseguida una explicación de su funcionamiento. Al año siguiente, el día 25 de agosto, tiene lugar en Santiago, en el Teatro Unión Central, lo que puede considerarse la primera proyección pública de cine realizada en Chile. El comerciante francés Julio Prá Trilles, de común acuerdo con los empresarios dueños de la sala, ofrece una proyección del llamado Cinematógrafo Lumière, mostrando las mismas películas exhibidas ocho meses antes en París. El diario *El Ferrocarril* reseña el acontecimiento en una larga y entusiasta crónica. "En menos de una hora –dice en una de sus partes– pasaron ante la vista del público (...) veinte escenas del más perfecto realismo en que solo faltaban el ruido y los matices del color para que la ilusión fuese perfecta". La crónica termina con una nota marcada por cierta euforia: "La ilusión que produce el cinematógrafo es perfecta. Es en realidad la prolongación de la vida"

[1]

.

Durante casi una década, el cine se dará presentándose con los nombres más variados, según sea la naturaleza de los proyectores: Vitascopio de Edison, Vitascopio gigante, Byoscopio, Cinematógrafo

Demeny, entre los más socorridos y según se anuncia en los avisos de prensa.

A partir de 1898 se vive un período de crisis, que afecta no solo a los empresarios de cine, pero que es particularmente agudo en este campo. Las vistas animadas desaparecen por un largo tiempo de las salas santiaguinas, porque el público muestra poco interés, debido a que los empresarios tardan mucho en renovar sus programas. En Valparaíso intenta reflorecer a fines del 99 en el Teatro Odeón con un nuevo nombre, "cineógrafo". El programa anuncia un variado repertorio de "vistas": una corrida de toros, las guerras en Cuba y Filipinas, la Pasión de Nuestro Señor, etcétera.

En 1902 la moda del cine ha retomado fuerza, y se abre el primer establecimiento que se propone dedicarse enteramente a la exhibición de películas. Es el Teatro Variedades, que junto con importar las primeras máquinas proyectoras Gaumont, trae cintas de 700 metros. Con ellas llega el cine de ficción, las mismas películas que se proyectaban en Europa con las actrices de moda, como Francesca Bertini. El Variedades, así como el Apolo y el Minora, que se suman luego también a una programación dedicada exclusivamente a la exhibición de películas, reclutaban principalmente sus espectadores entre gente de las clases adineradas de la población. El público popular ve cine en barracas en barrios alejados del centro de la capital, o incluso en funciones que se dan como intermedios en espectáculos circenses, alternadas con las demostraciones físicas de saltimbanquis y volatineros. Hasta hubo ocasiones en que el cine se dio en medio de corridas de toros.

Al cine europeo se suma luego el de procedencia norteamericana, con la llegada del llamado American Biograph, proyectora que se incorpora en nuestras salas a partir de 1902.

Ese año, el día 26 de mayo, se exhibe en el Teatro Odeón de Valparaíso *Un ejercicio general de bombas*, evento celebrado en la Plaza Aníbal Pinto del puerto. Es un filme que dura apenas dos minutos y que era considerado oficialmente, hasta ahora, "el comienzo del cine nacional". La investigadora Eliana Jara, que es la estudiosa que mejor ha rastreado los orígenes del cine mudo en Chile, sostiene que, sin embargo, recientes descubrimientos suyos muestran que hay indicios de que años antes había ya muestras de "vistas" realizadas en nuestro país. Señala que en mayo de 1897, en un salón de la filarmónica ubicado en la calle Tarapacá de la ciudad de Iquique, "un cinematógrafo muestra las primeras vistas de cine nacionales de que se tenga registro". Fueron tres pequeños filmes: *El desfile en honor del*

Brasil, *Una cueca en Cavancha* y *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*. Días después se proyecta otra tanda con "vistas" nuevas diferentes. El autor de estos trabajos fue el fotógrafo Luis Oddó Osorio.

[2]

En estos primeros registros cinematográficos chilenos el acento está puesto en mostrar la vida de los aristócratas, los militares, las autoridades civiles y religiosas; sus costumbres, sus ritos cotidianos, sus fiestas y eventos sociales. De don Francisco Undurraga se mostraban sus viñas y aspectos de su vida familiar. Era un espejo para que los miembros de la clase alta se miraran en él, lo que era visto como "de buen tono", pero era también un retrato que se mostraba a la masa popular, acostumbrada a admirarlos, para redoblar esa admiración.

En la revista *Sucesos*, en 1903, se anuncia la proyección en el Teatro Victoria de Valparaíso de un importante conjunto de "vistas" entre las que figuran, entre otras, la llegada a Valparaíso del acorazado argentino "San Martín", la visita de la Delegación Argentina al cerro Santa Lucía, donde le ofrecen un banquete, un gran desfile de tropas, regatas a remo, velada bailable en el acorazado, travesía del navío por el Estrecho de Magallanes, desde donde la marinería argentina presencia "el magnífico efecto de la nieve en la cordillera de los Andes".

[3]

Las cámaras registran también los acontecimientos de la vida pública considerados significativos. La construcción del ferrocarril al Norte, por ejemplo, o la inauguración del túnel del tren transandino en El Juncal, o eventos militares, como una concentración de tropas en Concón en el mes de mayo de 1910. En este año, además, el público puede ver en la pantalla los grandes actos conmemorativos del Centenario de la Independencia.

[4]

Ese mismo año de 1910, además, se estrena en el Teatro Unión Central la primera película de ficción filmada en Chile, *Manuel Rodríguez*, que tenía como protagonista a Nicanor de la Sotta, y fue dirigida por el profesor de declamación Adolfo Urzúa Rozas. Duraba apenas diez minutos.

El cine ha entrado en una época de desarrollo y florecimiento.

Hasta 1908 las películas se compraban a las empresas distribuidoras, pero había compañías como Gaumont que solía regalarlas junto con el arriendo o venta de los proyectores. Las películas de los biógrafos ambulantes iban a todas partes, recorrían las provincias, e incluso atravesaban las fronteras, recorriendo Perú y Bolivia; las películas, por supuesto, no se recuperaban nunca más.

Esto cambiaría en 1907, cuando la casa productora Pathé decidió arrendar sus filmes, lo que modificó radicalmente las reglas del juego. El cine había entrado en el engranaje impuesto por Hollywood, clave de su gran éxito: las productoras de películas no solo las producían, sino que además controlaban la distribución, vendiéndolas o arrendándolas. La medida tuvo efectos importantes en Chile: bajó el precio de las entradas, porque los cines podían hacer uso de copias, lo que abarataba los costos.

Se incrementa así la exhibición de largometrajes de ficción, estimulando la construcción de nuevas salas, reservadas hasta entonces a las clases altas de la población. Desde 1909 la situación ha comenzado a cambiar y se construyen los llamados teatros-biógrafos, como el Politeama, en el barrio Estación Central; el Brasil en Plaza Brasil; el Gran Teatro-Circo Independencia, en la avenida del mismo nombre. Entre otros.

En 1913 había ya en Santiago 50 salas con biógrafos, lo que va a originar un aumento explosivo en la demanda de películas, estimulando la formación de las compañías distribuidoras. Una de las más importantes era la Casa Lepage, de propiedad de Max Glucksman, cuya sede central estaba en Argentina, y que se expandiría pronto a casi toda Latinoamérica.

Hasta esos años, el grueso de la producción de ficción era de procedencia francesa. Las compañías Eclair, Pathé frères y Gaumont dominaban prácticamente el mercado mundial. Pronto, sin embargo, llegará la producción norteamericana que será finalmente la dominante.

La oferta de films en exhibición se hace abundante y variada. Llegan largo–metrajes como *Los miserables*, que tenía 22 partes y requería de dos noches para ser vista, y películas como *Quo Vadis*?, *Satanás*, y muchos otros títulos. Se exhibe también el filme *Vera, la vengadora*, que suscita un comentario de la revista *Sucesos* en que se llama a los padres de familia a unirse para impedir la asistencia a los teatros que den películas escabrosas como ésta. La censura empieza a hacer su aparición.

Como quiera que sea, el cine se ha instalado en Chile, y gracias al costo relativamente barato o al menos accesible de las entradas, se convierte en el espectáculo de masas por excelencia.

2. Las “actualidades”

En la primera década del siglo veinte proliferaron las llamadas “actualidades”, registros de cuantos acontecimientos nacionales que, quienes estaban detrás de las cámaras, juzgaban que podían interesar a los espectadores. Tal como en otros países, este tipo de filmes que, más elaborados y con una continuidad más regular, darían luego lugar a lo que se denominaría “noticiero” o “noticiario”, es el antecedente local más antiguo del cine documental.

En 1910, año del Centenario de la Independencia, el género alcanza su mayor auge. Los festejos son ampliamente filmados y la prensa, que hasta ese momento nunca ha dado los nombres de los autores de las “actualidades”, los identifica por primera vez. Cita al menos a dos de ellos, Julio Cheveney y Arturo Larraín Lecaros, cada uno de los cuales entrega su testimonio sobre la larga cadena de inauguraciones, fiestas y veladas que tuvieron lugar con motivo del gran acontecimiento. El segundo entrega una visión más completa, porque filma la llegada y posterior sepultación de los restos del presidente Pedro Montt, fallecido en el mes de agosto de ese año, en Bremen, Alemania, país al que había acudido en busca de ayuda médica para su mala salud.

Los camarógrafos registran las imágenes cuidando detalles adicionales; se preocupan de los planos, intentan algunos movimientos de cámara, incluso el primer *travelling* del cine chileno, que se realiza en el tren que trae los restos del presidente Montt desde el puerto de Valparaíso a Santiago; la cámara, montada en el último carro, registra el paisaje que se aleja.

El interés masivo que despiertan estas proyecciones hace decir al diario *El Mercurio* que es necesario intentar que “la novedad ofrecida no disuene del carácter que deben tener los actos públicos”, agregando que el cine es solo de interés “para las clases populares”, porque “al público medianamente ilustrado no le gusta el género o no quiere confesar que le interesa”.

El cine crece en el interés público de modo inexorable. De 63 salas de teatro que hay en Santiago en 1913, 51 están dedicadas exclusivamente a la exhibición de películas. Hay un viraje en la opinión de los círculos intelectuales, entre los que en los primeros

años del siglo había predominado la indiferencia o el desprecio por el cine, a la que le negaban toda validez artística. El crítico literario Hernán Díaz Arrieta publica en la revista *Pacífico Magazine* el artículo "Elogio del biógrafo", una vehemente defensa del nuevo arte, que termina con una frase lapidaria: el cine "es una mentira tan consistente y perfecta que deslumbra". En *Zig–Zag*, el influyente periodista Mont-Calm va más lejos, porque muestra interés por un desarrollo propio del cine nacional, y dice: "¿Porqué no intenta el cinematógrafo en Chile reproducir las escenas de nuestra propia existencia y los rasgos de nuestra historia, preñada de hechos heroicos?".

3. Giambastiani: su labor fundadora

Proveniente de Buenos Aires llega a Chile en 1915 el fotógrafo italiano Salvador Giambastiani, que jugará un papel destacado en la naciente cinematografía chilena. Funda los Estudios Giambastiani Films y se dedica a rodar cintas de actualidades y registros de la vida social chilena. De éstos hay noticias en la prensa, *Santiago antiguo*, por ejemplo, filmado por encargo del administrador del Teatro Unión Central, pero de todas estas películas no quedan mayores rastros. Filma poco después de su llegada *La baraja de la muerte*, considerado en rigor el primer largometraje argumental nacional. Censurado por el alcalde de Santiago el mismo día de su primera presentación, el obstáculo lo salva llevándola Giambastiani a Valparaíso, donde se exhibe sin dificultades. Participa también como camarógrafo y productor en varias otras películas de ficción, en algunas de las cuales colabora su esposa, Gabriela Bussenius, quien figura como una de las primeras mujeres que dirigieron cine en nuestro país. La obra documental de Giambastiani fue, al parecer, bastante extensa, a pesar de su muerte prematura, en 1921, pero de toda ella solo se conserva un film, *Recuerdos del mineral El Teniente*, película filmada en 1919 y restaurada en 1957 por Patricio Kaulen y Andrés Martorell, quienes lograron salvar 12 minutos de la versión original. El documental tenía títulos explicativos, que eran propios del cine mudo, pero se le incorporó una banda sonora, con textos hablados de Raúl Aicardi. El trabajo fue hecho por cuenta de la Braden Copper Co., se hicieron varias copias, que fueron exhibidas en diversos sitios y ocasiones. Se ignora su paradero actual, y solo hay noticias del negativo, que se guarda, según se sabe, en las oficinas de la Braden en Estados Unidos.

Aunque hay informaciones por las notas en diarios y revistas, de que con anterioridad otros cineastas hayan podido rodar documentales que se acerquen a la concepción que hoy se tiene del género, no hay constancia de ello, porque todo ese material se perdió para siempre.

Se citan, por ejemplo, *La caza de la ballena*, realizado por Arnulfo y Bruno Valk, y otros títulos: *El Sur de Chile*, *El terremoto de Villarrica*, *Viaje a Mendoza.*

[5]

En estas condiciones, al ser el único del que se conservan materiales tangibles, el filme de Giambastiani pasa a ser el primer documental propiamente tal en la historia de nuestro cine. Rodado con gran sencillez, "informa de aspectos de la vida del mineral registrando las condiciones del trabajo, las diferencias sociales y las miserias de un centro de producción".

[6]

Se aparta, en este sentido, de las "vistas" y los embriones de noticiarios de los años anteriores, que se limitaban a una simple constatación visual de lo que mostraban, con entera exclusión del punto de vista del cineasta. Giambastiani, en cambio, da testimonio con toda crudeza de la explotación de niños en el trabajo de las minas; pasará mucho tiempo, para que recién a mediados de los años cincuenta, el documental adopte una mirada crítica sobre el mundo del trabajo y la explotación infantil.

Durante los años siguientes, lo que podríamos llamar cine documental, se limita al cine de "actualidades", que no se aparta, en lo esencial, del carácter que éste tuvo desde principios de siglo. Los temas no muestran gran originalidad: las actividades del Presidente y de otras autoridades de gobierno, los desfiles militares, los ejercicios bomberiles, las ceremonias de los establecimientos educacionales, las inauguraciones de edificios públicos, puentes, caminos, las actividades deportivas y culturales, los oficios religiosos, las visitas de personalidades extranjeras, y un largo etcétera. Eventualmente, se daban vistas con paisajes rurales, de las islas de Pascua o Juan Fernández. O alguna, más ambiciosa, como *El desarrollo de un pueblo: Magallanes de ayer y de hoy*, dedicada a la conmemoración del Cuarto Centenario del descubrimiento del Estrecho de Magallanes. Su exhibición se produjo el 16 de diciembre de 1920, y la película fue hecha por José Bohr y Antonio Radonich, quienes tenían una productora, Patagonia Films, que ofrecía un servicio regular de "actualidades".

4. Los noticiarios

A mediados de la década del veinte, las vistas de actualidades tienden a hacerse regulares en forma de "noticieros", algunos de los

cuales eran producidos por los empresarios dueños de las salas de cine y teatro, para mostrarlos a modo de relleno, entre una película argumental y otra. Ellos mismos contrataban a los *cameramen*, para que filmaran los hechos más relevantes de la actualidad política y social. Los años veinte son los años "de oro" del cine mudo chileno, por la considerable cantidad de películas argumentales que se filman. En 1925 se estrenan dieciséis largometrajes de ficción, que sigue siendo la cifra más alta en toda la historia del cine chileno. Se presenta, además, *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, la única película muda nacional que se conserva, con lo cual se ha convertido en un filme emblemático de la cinematografía chilena.

En mayo de 1926, aparece el primer noticiario ligado a un diario. Con el sello Heraldo Films aparece el de *El Mercurio*, y al año siguiente, en febrero, *La Nación* publica el suyo, con el sello Andes Films. En esencia, estos noticiarios no se diferencian mayormente de las antiguas vistas de actualidades, salvo que aseguran una periodicidad quincenal y en la presentación de los acontecimientos se sigue una línea más acentuadamente periodística, similar a la de los noticiarios norteamericanos y europeos –Pathé, Fox, Metro–, que las salas de cine exhibían regularmente junto con los nacionales. Siguiendo las aguas de éstos, se filma con más de una cámara, se integran nuevos objetivos focales y surgen los primeros indicios del montaje. Son, además, más extensos; la duración original, que no pasaba de unos cuántos minutos, se alarga considerablemente.

A comienzos de los años 30, fuera de los diarios mencionados, tenían ya también noticiarios propios *El Diario Ilustrado* y *La Unión* de Valparaíso, y pronto algunos de ellos intentan introducir la nueva técnica que está revolucionando el cine en el mundo: el sonoro. El primero en hacerlo es el diario *El Mercurio*, que presenta en marzo de 1930, en el Teatro Carrera, "Melodías Nocturnas", una serie de imágenes donde se registraban los sonidos de la vida nocturna capitalina. Se trataba de un sonido todavía imperfecto, producto de una sincronización con discos. Los noticiarios de los otros periódicos seguirían los mismos pasos, buscando paulatinamente un mayor perfeccionamiento, conforme los avances técnicos lo iban permitiendo.

Impresionaron mucho al público unos noticiarios presentados por el diario *La Nación* en 1930, en los Teatros Imperio y Setiembre, sobre una ascensión al volcán Aconcagua, así como otro, de gran impacto entre los espectadores, que mostraba hermosos paisajes vistos desde un avión de la Línea Aérea Nacional, en un viaje de Arica a Santiago

·

En el mes de julio de 1931, *El Mercurio*, prosiguiendo con su nueva utilización del sonoro, presenta su noticiario Nº 239, titulado "Derrumbe de un régimen", en que se registran los principales acontecimientos públicos ligados a la caída del régimen dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo. En la filmación de estos hechos se produce la trágica muerte de Gustavo Bussenius, a quien le llega una bala perdida mientras rueda algunas escenas de las revueltas callejeras. Desaparece así uno de los grandes camarógrafos de la época del cine mudo chileno.

En los noticiarios se mostraban los hechos de la vida política y social, y tenían un lugar destacado, por supuesto, las actividades públicas de las clases altas. "Los pobres" solían aparecer únicamente cuando se trataba de alguna obra de beneficencia, escenas en que se veía a algún organismo de caridad repartiendo ropas o comida, o llevando a niños o familias menesterosas de paseo. No hay registros, desde luego, de huelgas o los problemas de cesantía, que eran muy agudos entonces, ni otras situaciones que pudieran mostrar los conflictos sociales de la época.

En los años 30 se exhibirán documentales de variada procedencia. Edmundo Urrutia, que años después realizará un valioso trabajo de recuperación de fragmentos del cine mudo, cuando el grueso de este material estaba ya desparecido, filmó en 1931 *El corazón de una nación*, que recoge imágenes de diversos rincones, monumentos y edificios de Santiago, reviviendo lo que era la capital a principios del siglo XX. Las productoras juegan también un papel. Por cuenta de Andes Films, por ejemplo, Gustavo Bussenius rueda, el mismo año de su muerte, 1932, escenas de la erupción del volcán Quizapu, mostrando "regias vistas" (sic) de la erupción misma, así como "las consecuencias que sus cenizas dejaron en los campos destruidos por este fenómeno volcánico", según informa la prensa. Están también los documentales filmados por encargo, como *Del pozo al consumidor*, realizado en 1936 por cuenta de la Shell Mex-Chile. Un papel interesante empieza a jugar en esas fechas en la difusión de documentales el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile, que inaugura sus actividades públicas el 9 de mayo de 1934, iniciando con gran éxito de público exhibiciones periódicas de películas documentales. En su gran mayoría se trata de filmes de procedencia extranjera, pero figuran también algunos producidos por el propio Instituto, como *Vistas de Puerto Montt*, *La Escuela de Artes y Oficios*, *El lago Llanquihue*, *Cayutúe*. Este último muestra escenas de un rincón poco conocido de Chile, el río Cayutúe;

la desembocadura del lago Todos los Santos, trabajos de los colonos alemanes de la zona, etcétera. El 3 de agosto el diario *El Mercurio* informa de una nueva velada organizada por el Instituto, una más de una serie que se ha desarrollado sin interrupción desde su inauguración. Dice: "En vista de la cantidad creciente de personas que asisten a presenciar estas películas, se darán en dos salas y en dos funciones el mismo día". Agrega enseguida la lista de diecisiete filmes que se exhibirán en esa ocasión, de los cuales solo uno, *Cayutué* pertenece a la producción propia del ICE; todos los demás son de procedencia extranjera. Se trata de películas mudas, que se exhiben, como lo indica el diario, con acompañamiento musical. Esta vez se oirá "la Sinfonía N° 7 en C Mayor, de Shubert" (escrito así en *El Mercurio*). La crónica termina señalando que como culminación de la larga velada se va a exhibir "la preciosa película *Un estudiante chileno en Alemania*, filmada por el director del Instituto de Cinematografía Educativa, señor Armando Rojas Castro, durante su permanencia en aquel país".

[8]

Dos meses después de la puesta en marcha del ICE, se estrena *Norte y Sur*, de Jorge Délano, la primera película argumental sonora del cine chileno. El parlante llega así a la cinematografía de producción propia. Las nuevas técnicas estaban ya desde tiempo antes instaladas en nuestras pantallas a través de los filmes extranjeros, y su difusión había seguido incrementando el interés público por lo que era ya, sin disputa, el espectáculo de masas dominante del siglo veinte. Nuevas salas se agregaban todos los años a las ya existentes, y esta creciente pasión de los espectadores por ver cine mostraba una inclinación muy clara: su preferencia por las películas de ficción. El documental estaba definitivamente condenado a ser solo el hermano menor.

Con la llegada del parlante, Hollywood se convierte en el referente obligado en "el paradigma para la formación del gusto del público de cine". Los norteamericanos realizan películas habladas en español, y rápidamente esos filmes invaden el mercado nacional y latinoamericano, desarrollando lo que dio en llamarse "Cine Hispano", que cubrió el continente con películas hechas en Estados Unidos, con actores latinos. Valga recordar como ejemplo el caso de los filmes del popular cantante argentino Carlos Gardel.

Fue un momento en que Chile no pudo aprovechar la coyuntura para intentar desarrollar nuestro propio cine argumental sonoro. Carecíamos de todo, de recursos para financiar los altos costos que

significaba instalar las nuevas tecnologías, no había tampoco técnicos chilenos capaces de hacerlo, y finalmente, lo más importante, no había voluntad pública para emprender la tarea, como sí la hubo en otros países latinoamericanos, como Argentina o México. De allí que en los años 30, después de la experiencia con Norte y Sur, surge una suerte de parálisis, la producción de películas solo empieza a reanimarse a fines de la década y comienzos de la siguiente. En ese período, el documental permanece, bajo la forma de lo que por lo general se define como "Cine descriptivo". Hay manifestaciones dispersas en que se tocan, sobre todo, los temas de atracción turística. Filmes como *La Suiza chilena*, de René Berthelón, o *Chile, sus bellezas, sus paisajes*, de Egidio Heiss, con comentarios grabados por el periodista Victoriano Reyes Covarrubias, ambos de 1936; o *Chile, invierno y verano*, de José Dial, o *Sur de Chile, Edén de vacaciones*, de Pablo Petrowitsch, los dos de 1938. Otro rubro es el del cine institucional, con unas actualidades que se ruedan en 1937 sobre la industria de Valparaíso, por cuenta de la Diapor Phone Picture; las empresas financian cortos para publicitar su labor: *Fábrica Yarur y Hnos.* y "Fábrica Schain Hermanos", realizadas por José Dial. No faltan tampoco las que tienen un carácter más oficial, inspiradas por organismos de gobierno: *La vida del carabinero*, de 1938; *La apertura del Congreso y el mensaje del nuevo Gobierno* y *La gira del presidente Pedro Aguirre Cerda al Norte*, de 1939.

Pero, sobre todo, el género tiene principalmente su expresión en el noticiario, "que empieza a utilizar seriamente la cámara como instrumento de reportaje", según sostiene Renato Valenzuela en la revista *Cinecóctel*, en un artículo titulado significativamente "El caminar del tiempo captado por el cine". En España ha estallado la Guerra Civil, Etiopía ha sido invadida por las tropas italianas, y en Roma y Berlín las multitudes asisten a los grandes desfiles militares del fascismo y el nazismo, y el público está ansioso por ver imágenes de todos estos acontecimientos, y los noticiarios son los vehículos a través de los cuales se puede satisfacer de manera más completa esta necesidad informativa. "Última palabra de lo moderno –dice Valenzuela– son estos noticieros que forman la marcha del tiempo, nuevo libro de la imagen que vendrá a renovar el reportaje chillón y las aceleradas visiones que hemos visto hasta hoy..."

El 6 de diciembre de 1938, Chile Sono Films presenta lo que se considera el primer noticiario enteramente sonoro, realizado con todas los adelantos propios de las nuevas técnicas. Contiene los últimos acontecimientos de la actualidad santiaguina y "las más completas informaciones sobre la inauguración del Estadio Nacional".

Los documentales chilenos tuvieron el mismo destino que las

películas de ficción nacionales; no tuvieron desde luego el menor eco fuera de nuestras fronteras, y el público nacional las veía, más que otra cosa, solo con una cierta simpatía. La llegada del sonoro no cambió radicalmente las cosas. En un primer instante lo que llamó más la atención fue el fenómeno técnico. El cine de ficción nacional logró sin embargo conquistar, en los años 40 y parte de los 50, un cierto interés entre los espectadores, consiguiendo incluso grandes éxitos de público con algunos filmes, en particular en los medios populares.

5. Los cines "rotativos"

Gracias sobre todo a los noticiarios, el documental pudo sostenerse de modo estable. Ayudó también la llegada de lo que se denominó "Cine rotativo", aquel en el que el espectador, como anunciaba la publicidad, podía llegar en cualquier momento a la sala de exhibición, porque "la función comienza cuando usted llega". El ejemplo paradigmático fue el Teatro Principal, que ya existía, pero que a partir del mes de agosto de 1939 introduce el sistema rotativo, es decir, de proyección continua, repitiendo una y otra vez el ciclo de 60 minutos que comprendía una función a lo largo del día, entre las once de la mañana y las doce de la noche. El espectador podía permanecer en la sala el tiempo que deseara. La programación estaba compuesta exclusivamente de cortos, principalmente noticiarios, documentales con temas variados (viajes a países exóticos, novedades científicas, curiosidad del tipo "increíble pero cierto", etc.), cortometrajes de ficción cómicos, dibujos animados; todo ello de procedencia extranjera. Pero incluía también un noticiario nacional más algún documental chileno. Es evidente que, aunque es la producción extranjera la que se beneficia con esta nueva modalidad, el documental chileno tiene también en el rotativo un refugio, modesto pero verdadero, donde puede seguirse mostrando. Por lo demás, todos los cines de la época distribuían las funciones diarias, tanto las de la llamada *vermouth*, de media tarde, como las nocturnas, en dos partes. La parte principal estaba dedicada, por supuesto, al largometraje de ficción estrenado en la semana, y antes de ésta se exhibía una breve tanda de cortos, principalmente noticiarios, entre los cuales en algunas salas, se exhibía uno de procedencia nacional.

En el mes de febrero de 1939 se produce una de las peores tragedias naturales que haya vivido el país: el terremoto que asoló la ciudad de Chillan y afectó también a Parral y Concepción. Chile Sono Films, que tiene a su cargo el noticiario del diario *La Hora*, filma la catástrofe, estando la cámara a cargo de Egidio Heiss. El diario la anuncia profusamente, "La noche trágica de Chile", "El dolor de

Chile", "Chillán la mártir", presentándola como "una película noticiosa con todos los detalles de la espantosa catástrofe", "verá calles y caminos destrozados, poblaciones totalmente en tierra", etc. Se estrena en exclusiva en el Teatro Baquedano para darse después prácticamente en todas las salas del país. Se sabe que no fue el único documental que se hizo sobre el terremoto, ya que, según notas de prensa, el Instituto de Cinematografía Educativa también rodó otro. Es evidente que el hecho ha conmovido tan profundamente a la población, que el tema sigue figurando en los programas de los meses siguientes. En agosto, el cine Principal anuncia como complemento de su programa diario, "la sensación máxima del año": *El terremoto de 1939,* un documento nacional en tres rollos, que nos muestra la catástrofe del sur tal como fue, y la forma en que el gobierno ha respondido a las necesidades de esa zona". No hay informaciones de su procedencia, si se trata de algunas de las películas rodadas por *La Hora* o el ICE, o algún documental nuevo.

[9]

6. El documental institucional

El 24 de diciembre de 1938 asume la presidencia del país Pedro Aguirre Cerda, elegido por una coalición integrada por los partidos radical, demócrata, socialista y comunista. Es la primera vez que llega a la jefatura del gobierno un personero de la izquierda, lo que, como es natural, marca un antes y un después en la historia republicana del país. Fuera de los cambios políticos que la presencia del llamado Frente Popular en el gobierno trae consigo, hay también transformaciones en otros dominios. En la vida cultural se produce un vigoroso desarrollo de las artes teatrales y musicales, con el nacimiento de algunas instituciones fundamentales, como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional. Son significativos también los nuevos vientos que soplan en la literatura, con la aparición de una narrativa que incorpora por primera vez la temática del conflicto social en cuentos y novelas, y la irrupción de la preocupación política en la poesía con los poemas de Pablo Neruda inspirados en la Guerra Civil Española.

Al cine no llega, por supuesto, esta ola renovadora de los contenidos. En las películas de ficción, estos temas tardarán más de veinte años en aparecer, y otro tanto puede decirse del documental. En éstos la presencia del tema político adquiere un sesgo acentuadamente oficialista, de difusión de las actividades gubernamentales y de propaganda de las autoridades. Lo pone de manifiesto el anuncio que registra una extensa crónica del diario *La*

Hora –periódico de propiedad de políticos ligados al partido Radical–, del estreno el 3 de enero de 1939, es decir, poco más de un mes después de la elección de Pedro Aguirre, de lo que llama "la primera política informativa parlante hecha en Chile". Tiene un título que puede asustar a algunos timoratos, *¡Puños en alto!*, pero se trata en verdad solo del primer filme "de tendencia frentista", como señala el diario. Registra, en 3.500 metros de película, todos los acontecimientos ligados a la llegada al poder del nuevo presidente: la ceremonia de transmisión del mando, el desfile de carrozas por las calles centrales de Santiago, "las colosales manifestaciones populares frente al Palacio presidencial", el desfile de las tropas, etcétera. Se trata, concluye *La Hora*, de una película "de gran valor histórico", realizada con "los recursos técnicos del mejor sonido RCA". Tiene grabados los discursos de una docena de líderes políticos (los cita uno por uno) y presenta "hermosas escenas de todos los miembros del Gabinete, tomadas en el Salón de Honor del Palacio de La Moneda".

En los meses siguientes, la temática de los noticiarios estará dominada por los detalles del terremoto de Chillán, pero pronto la línea de propaganda oficialista recuperará sus fueros: "El mensaje de un nuevo gobierno", "La gira del presidente Aguirre Cerda al Norte", "La voz del pueblo en el Congreso", y varios más, hasta culminar, en octubre de 1941 con "Una vida por un pueblo", que registra los actos realizados en torno al fallecimiento del presidente. Esta línea de seguimiento de la vida oficial es notoria también en las informaciones que recogen los noticiarios, entre los cuales el de vida más regular es el que cada quince días, desde el mes de marzo de 1940, presenta el Instituto de Cinematografía Educativa con el título el "Informativo ICE". Subsistirá hasta fines de 1943, cuando es absorbido por Chile Films. Sus ediciones –cerca del centenar–, a pesar del marcado corte de puro reportaje visual que tienen, y del énfasis en mostrar las actividades gubernamentales, dejan con todo constancia de una infinidad de acontecimientos vividos en Chile en esos años en los más diferentes campos del quehacer nacional. Citemos, a modo de ejemplo, el contenido del Nº 5, de mayo de 1940: amplios detalles de los temporales de Valparaíso; festividades del 21 de mayo; la apertura del período parlamentario; el discurso presidencial en el Congreso; la llegada del buque "Belray" a Valparaíso, etc. O el Nº 15: Nuevo alcalde de Valparaíso; Paperchase en el hipódromo; Día del Hospital; militares bolivianos en Chile; brasileños en Chile; aniversario del desastre de Rancagua; Chile desconocido: Coquimbo; Olimpíadas militares; S. E. el Presidente de la República en San Felipe; etc.

En 1944 el gobierno se dará directamente un órgano cinematográfico propio a través de la Dirección de Informaciones y

Cultura, DIC, en que el propósito promocional de las actividades gubernamentales será inevitablemente uno de sus objetivos, no obstante lo cual la DIC declara que el noticiario “estará al servicio de la nación y no de un partido, deberá ser órgano de Chile y no de combinaciones perecederas y transitorias”. La dirección la asume Armando Rojas Castro, que dirigió hasta su desaparición el Informativo ICE.

Hacia finales de la década del 30 y durante la del 40, siguen dándose en forma ocasional manifestaciones aisladas de cineastas que explotan las vistas de zonas chilenas de atracción turística, o que filman las principales actividades productivas nacionales. No siempre están en estas cintas muy claros los límites entre el documental y el simple reportaje, aparte de que muchas se inscriben con mayor o menor evidencia dentro del cine puramente publicitario.

7. Chile Films: esperanzas y desastre

En 1941, con el apoyo de la Corporación de Fomento de la Producción, CORFO, una de las realizaciones fundamentales del gobierno de Aguirre Cerda, se crea Chile Films, el más ambicioso proyecto de implementación de una verdadera industria fílmica intentado hasta entonces en nuestro país. Se levantan grandes estudios, seguramente más costosos y suntuosos de lo que hubiera sido necesario, y la CORFO pone a su disposición recursos importantes para poner en marcha la producción fílmica. La experiencia, sin embargo, terminará siete años después en un sonado fracaso; la empresa se cierra y los estudios son ofrecidos en arriendo a sociedades privadas. Los resultados de lo hecho en ese período habían sido desoladores: la ruina económica y un saldo cultural desastroso, lindando en muchos aspectos con la ridiculez y la mediocridad.

“El país no estaba, al parecer, preparado para entender lo que era montar una real industria nacional de cine. Faltaban cuadros técnicos preparados, pero sobre todo faltaba claridad en cuanto al propósito cultural: qué cine era el que Chile necesitaba y de qué modo implementarlo”.

[10]

De Chile Films el cine documental no tenía nada que esperar, salvo el consabido recurso de lanzar un noticiario, que como muchos de sus homólogos, tiene una periodicidad quincenal. Hay, por supuesto, competidores: los “Panoramas sureños”, noticiario realizado en 1945 por la empresa Cine Sur, pero sobre todo, el noticiario de la

DIC. Éste, al igual que el de Chile Films, recibe algunos elogios en la revista especializada *Ecran*. “Con dos informativos de la altura de miras de los noticiarios de la DIC y de Chile Films, nuestro país puede sentirse seguro de que tendrá buenos propagandistas fuera de Chile”.

Esta suerte de sano triunfalismo no es ajeno a otras publicaciones, como la revista *Ercilla*, a pesar de su fama de publicación seria y equilibrada. En octubre sostiene en una crónica que “si las películas chilenas de largometraje no han alcanzado todavía un grado de perfeccionamiento tal que puedan competir con las producciones extranjeras, en cambio las películas documentales, como por ejemplo *El Norte de Chile, un pasado, un presente y un porvenir*, filmada por Heiss; *La pesca en altamar*, realizada por los hermanos Taulis; *Carbón. Biografía de una mina*, un reportaje de Pablo Petrowitsch; las magníficas películas realizadas por Guillermo Yánquez y muchas otras, han aportado mucho al progreso cinematográfico chileno y a la cultura del público”.

[11]

En los filmes de Guillermo Yánquez, *Hormigas gigantes*, *Ruta en las nubes*, *Primavera de Naranjos*, el límite con el cine de publicidad era bastante frágil, por el lenguaje cinematográfico utilizado. El fenómeno es muy común a la producción de la época; es el caso también de *Playas de Santiago*, documental del camarógrafo alemán avecindado en Chile Egidio Heiss, autor de un número considerable de películas dedicadas a las bellezas turísticas de Chile.

El noticiario de la DIC formaliza su presentación con el nombre de “Chile al día”. En forma paralela, entrega cortos documentales sobre costumbres regionales chilenas. El primero de ellos, a cargo de Armando Rojas y con la dirección musical de Pablo Garrido, está dedicado a la tradicional fiesta anual que se realiza en homenaje a la virgen de La Tirana.

En 1946, Jorge Délano, Coke, que no ha tenido mucho éxito con su película de ficción *Hollywood es así*, filma un corto documental satírico que titula “Noticiario Topaze”. Sufre los rigores de la censura, porque funcionarios de gobierno estimaron que el filme contenía expresiones no gratas al gobierno y en particular contra la DIC. Finalmente se autoriza su exhibición pero se imponen los cortes exigidos por la autoridad.

La revista *Ecran*, fundada en 1930 por el cineasta Carlos Borcosque y el periodista Roberto Aldunate, es como se sabe la

publicación periódica chilena dedicada a los temas cinematográficos de más larga vida en nuestro país, ya que dura casi 40 años, hasta 1969. En los años 40, por otra parte, era la única consagrada en nuestro país al cine, y un hecho singular es que, a pesar de que su preocupación principal estuvo siempre centrada en la producción hollywoodense, y en particular, en las crónicas sobre el *star system* y su infinita chismografía, tuvo una permanente preocupación informativa y de análisis en torno al cine nacional. Su columnista Pancho Rivas, seudónimo que corresponde según algunos al periodista Alamiro Castillo, escribió entre 1942 y 1945 una cuarentena de artículos dedicados al cine chileno; en un número del mes de septiembre de 1944, trata el tema de los documentales chilenos. Por su singularidad, nos parece importante reproducir in extenso algunos de sus párrafos principales.

Comienza diciendo:

"Las cintas de cortometraje han sido miradas generalmente por los productores como de mínima importancia. Los grandes estudios norteamericanos tienen una norma totalmente distinta, pues fomentan la realización de estas películas cortas como complementos de sus programas o como la primera etapa de la formación de los técnicos y artistas que han de intervenir más tarde en la filmación de sus ambiciosas películas (...) Mediante esta política, los estudios entrevén las posibilidades de los realizadores con miras al futuro".

Señala a continuación que nada de esto ha sido puesto en práctica por las productoras latinoamericanas de México y Argentina. En cuanto al caso chileno, indica:

"Entre nosotros, la filmación de 'cortos' se ha debido casi exclusivamente a iniciativas esporádicas, las más de las veces apoyadas financieramente con algún fin de propaganda, ya sea del Estado o, simplemente, particular. Así y todo, las pocas cintas documentales o cortas existentes en Chile han evidenciado preocupación y pulcritud, en la mayoría de los casos, en su realización".

Destaca a continuación los méritos de varias de ellas, desaprovechadas según su opinión, y "poco apreciadas por el público", no por falta de méritos, sino "debido a la escasísima difusión que se le otorgó". Reitera que el fomento del género "sería beneficioso para el futuro de la industria cinematográfica nacional", entre otras razones, porque los distribuidores se ahorrarían el pago que tienen que hacer por la importación de los "agregados" extranjeros, que es bastante

subido. El largo artículo termina insistiendo en algunos tópicos que, a falta de una argumentación fundada en razonamientos culturales más profundos, se han venido repitiendo desde los albores del cine chileno, en los comienzos del siglo XX. Dice:

"Chile es eminentemente apropiado para filmar películas de este tipo. El clima y el panorama permiten la filmación de cintas siempre variadas y diferentes. Y no hay que olvidar que con ello se realiza una labor patriótica y de difusión. No solo las cintas de fondo pueden dar a conocer a Chile en el extranjero; los 'cortos' bien realizados servirán también de vehículo de difusión de nuestro país".

En uno de los números siguientes, en el mes de octubre, la revista vuelve sobre el tema de los cortos documentales. Sostiene que no son valiosos únicamente aquellos que ponen de relieve "las bellezas y curiosidades en que sustentan su orgullo diferentes regiones de Chile, sino también los más recientes progresos de la industria. Plantas hidroeléctricas, industrias fabriles, instituciones de previsión social, diseñan en sendas películas el nuevo Chile que se está levantando". Vuelve enseguida al tema ya tratado en la crónica anterior, sobre la idea de que "el corto documental es una preparación excelente para los equipos que más tarde han de trabajar en cintas de mayor vuelo, en especial para los técnicos (...) El progreso del cine chileno y el afianzamiento económico de la industria pueden depender, pues, en cierta medida, de la amplitud que se logre dar a esta actividad".

El artículo concluye con palabras que a principios del siglo XXI siguen teniendo validez: "Si los poderes públicos quisieran, la exhibición obligatoria de un determinado porcentaje de películas documentales podría cimentar definitivamente esta actividad realizadora..."

En los tramos finales de los años 40 se advierte un verdadero auge en la producción de estos "cortos" que preocupan a los comentaristas y que, en memorias universitarias recientes, se agrupan bajo la denominación de cine "no ficcional". Seguramente para no cometer el error de hablar de "documentales" cuando el género, con sus características más estrictas, solo va a desarrollarse a partir de mediados de la década del 50 y sobre todo en los años 60, período en el cual los comienzos de la maduración del género son ya manifiestos, dando pie para que se pueda hablar, como muchos prefieren hacerlo, del "documental de autor".

La nómina es extensa. La DIC sigue cumpliendo sus funciones promocionales en relación con el Gobierno. Filma "Nuestro

Presidente" y "Transmisión del mando", reseñando la llegada a La Moneda de Gabriel González Videla. Realiza también, siempre bajo la dirección de Armando Rojas Castro, un documental más ambicioso, el largometraje *Antártida chilena*, de una hora y veinte minutos de duración, filmado con el auspicio del Ministerio de Defensa Nacional. "Una sucesión de imágenes sorprendentemente hermosas –dice *Ecran*–, en que tanto el paisaje como la extraña fauna antártica nos maravillan constantemente". Hans Helfritz rueda *Covaderos chilenos*, una excursión aérea a las islas guaneras del Norte, con rápidas vistas de Arica, Iquique y Mejillones, todo lo cual hace soñar al cronista de *Ecran* "en el inusitado marco que podría resultar esta tierra norteña para una cinta de largometraje". Pablo Petrowitsch, uno de los más activos cineastas el período, filma inicialmente *El 18 en Chuquicamata* (1947), para culminar con el tema en *Historia del cobre* (1950). Naum Kramarenco filma *La aviación civil en Chile* (1948), que al igual que los realizadores precedentes, rodará también largometrajes de ficción; Patricio Kaulen realiza los documentales *Endesa* y *Chile, país de contrastes* (1949), y *Huachipato* (1950). De Luis Bernal se proyectan *Sueño de Navidad* y *Las playas de Constitución*, ambas de 1949. Las ciudades del país son temas recurrentes: Punta Arenas se gana los honores, en 1949, con motivo de su centenario, de un filme de Adolfo Berchenko y René Berthelón y otro de Julio Ibáñez; Concepción sirve de tema para dos cortos diferentes del destacado camarógrafo Hernán Correa: *Concepción, parque industrial de Chile* (1950) y *Concepción, cuatro siglos de progreso para una provincia* (1951); Valparaíso, en fin, le sirve a Alejo Álvarez, actor y realizador de filmes argumentales de no muy feliz memoria, para rodar *Valparaíso, primer puerto de Chile* (1950). Una curiosidad son los documentales *Ella y Él* de Enrique Soto (1949), auspiciado por la Dirección General del Tránsito de la Municipalidad de Santiago, y *Tránsito* –realizado algunos años antes, en 1944–, de Guillermo Yánquez, en el que, según se cuenta en *Ecran*, "se trata del peligro en que se ven expuestos los transeúntes imprudentes que no reparan en el valor de sus vidas al cruzar las diferentes calles de la ciudad". Dos cortos de plena actualidad en los meses del verano del 2005.

Chile Films terminará con un sonado fracaso, derrumbándose el sueño de una industria cinematográfica nacional verdadera. Durante mucho tiempo, el supuesto auge experimentado por nuestro cine en los efímeros siete años de vida de la empresa, se convierte en una pura ilusión. La producción de películas de ficción se apoya en la iniciativa privada, que languidece y solo es capaz de ofrecer cintas por lo general de interés y calidad insignificantes o derechamente nulos.

El cierre de Chile Films era algo inevitable. No todos, sin

embargo, comprendían el problema, instalándose en una visión totalmente acomodaticia de lo que era una gestión desastrosa sin vuelta. Uno de ellos fue Jorge Délano "Coke", quien sostenía que aceptar la quiebra de Chile Films era sepultar al cine chileno, "algo tan antinacional como volar con dinamita las torres de Springhill", aludiendo a los trabajos que se hacían para poner en marcha la industria del petróleo. Como para demostrar que el derrotismo que llevó a la CORFO a cerrar Chile Films correspondía a una política miope equivocada, decide unos meses después lanzar en su calidad de director de la naciente Corporación Cinematográfica de Chile un ambicioso proyecto: la fundación de "la ciudad cinematográfica", que se construirá en Reñaca: "dos estudios rodeados de todas las dependencias que se necesitan para quienes se dedican a la actividad del cine. A la vez se levantará un gran hotel, bungalows, postas de primeros auxilios, una iglesia, teatros, en fin", según informa la revista *Ecran* en el mes de agosto de 1948.

Lo anterior prueba, por una parte, un hecho positivo: los cineastas son capaces de mantener sus ilusiones y su optimismo aún en las condiciones de mayor adversidad; pero por otra, una total incapacidad para ubicarse ante la estricta realidad, y entender la magnitud y naturaleza de las dificultades. Y lo que es peor: aun si eventualmente llegan a contar con los medios para hacer películas, los filmes de ficción que realizan son ejemplos de la más desoladora mediocridad. Baste mencionar las pobres muestras de Alejo Álvarez, René Olivares, o la prolífica producción de José Bohr, que entrega seis películas en cinco años, de las que difícilmente podría rescatarse una.

8. Propaganda oficial y publicidad empresarial

Es en estos años y en estas condiciones que, en alguna medida, el cine documental aparece tomando la delantera. Entre otras razones, porque los fracasos del cine de ficción y la declinación del trabajo en el área llevan a la mayoría de los realizadores y técnicos a integrar los equipos de filmación de las productoras que se dedican a la realización de documentales.

Tanto el Estado como las empresas privadas estaban dispuestos a financiar una producción fílmica que para ellos tenía objetivos bastante claros y definidos. El primero, porque le daba la oportunidad de mostrar los avances en la modernización del país, y ofrecer, mediante la explotaciones de las bellezas turísticas, una cara cercana a la tarjeta postal, idílica y conformista de Chile, y para los segundos, la oportunidad de promocionar directamente sus actividades o auspiciar, con la cuota de prestigio que ello conlleva, documentales que ilustren

la realidad nacional, siempre dentro de márgenes que no comprometan el establishment.

Una prueba de lo anterior lo da la mencionada Corporación Cinematográfica de Chile, que produce en 1948 dos cortos documentales. Uno “tiene como tema la campaña contra la especulación en que se encuentra empeñado el supremo gobierno” y uno de cuyos ejes es “la actividad que desarrolla la Asociación de Dueñas de Casa que dirige la esposa del Presidente de la República”. El otro corto “muestra el balneario de Viña del Mar con todos sus encantos de plena temporada y muestra las espléndidas condiciones en que viven los obreros de la Refinería de Azúcar de Viña”. La locución de ambos filmes está a cargo de conocidos profesionales del área, entre ellos Raúl Matas y Renato Deformes.

En su balance del cine chileno en 1950, *Ecran* critica el papel jugado por los dos únicos noticiarios nacionales que se han exhibido con periodicidad constante en el año, “Chile al día” y “Noticiario social Rex”. El primero, porque “tiene una voz demasiado oficialista”, y el segundo, “un contexto demasiado comercial”.

A lo largo de toda esta década, el auge del documental es evidente, aunque se siguen realizando con el propósito casi único de mostrar el progreso de Chile, sus paisajes, y un pueblo esforzado y trabajador que mira con optimismo y esperanza hacia el futuro, porque Chile es indiscutiblemente, según el punto de vista oficial, un país con perspectivas formidables. A través de estos documentales, los ciudadanos recorren el país a todo lo largo, se enteran de no pocas cosas, pero la visión que aquéllos traen carece de profundidad; si se trata de la realidad geográfica la mirada es predominantemente turística, y si se trata de la realidad económica y social, el enfoque es puramente informativo, casi siempre superficial y con una peligrosa tendencia a mostrar un país cercano a “la copia feliz del Edén”.

El Departamento de Cine de la Universidad de Chile produce en 1952 lo que algunos denominan “documental-ficción”. Se trata de un filme titulado *Chile y su pueblo*, dirigida por Raúl Barrientos, Óscar Vila Labra y Edmundo Urrutia, que pretende retratar cuatro épocas de la vida de Chile, desde 1850, con las primeras explotaciones mineras en Copiapó, hasta el funcionamiento, un siglo después, de Huachipato, Paipote y la naciente industria del petróleo. Intenta ser una síntesis de la historia de la industrialización del país. La novedad es que en las escenas de época trabajan conocidos actores y actrices del Teatro Experimental de la Universidad, Roberto Parada, María Maluenda y Jorge Lillo, entre otros. Lo curioso es que la filmación se

hace con el auspicio de la Dirección General de Estadísticas, ya que se trata de incentivar al público para lograr su colaboración con el Censo Nacional que se realizará ese año.

En 1954 se funda la empresa productora Emelco, muy activa en la filmación de cortos documentales, que se exhiben en numerosas salas santiaguinas, según algunos órganos de prensa, con gran beneplácito del público, que recibe su noticiario, inaugurado ese mismo año, con "salvas de aplausos". Los documentales propiamente tales no se apartan de la práctica dominante: concentrarse en los temas del desarrollo industrial o en las bellezas del paisaje chileno.

La Compañía Carbonífera e Industrial de Lota, por su parte, le encomienda a la productora Chile *Norte–Sur*, y al director Jorge Infante, la realización de *Cien años del carbón de Lota* (1953), para conmemorar su centenario. "Es lo más completo filmado hasta el momento sobre la industria del carbón", dice el diario *La Nación*. En sus cuarenta minutos de proyección, fuera de mostrar los detalles de la explotación en los socavones que se internan en el mar, y la vida de los mineros con "el progreso alcanzado por el bienestar social en los últimos años (sic), ofrece una visión amplia de las otras industrias de la zona".

Ese año llega a Chile el presidente argentino Juan Domingo Perón, acontecimiento que, por supuesto, la Dirección de Cultura e Informaciones, DIC, cubrirá profusamente con sus camarógrafos. Paralelamente a esta visita, Santiago vive por primera vez la experiencia pública de la televisión, porque con motivo justamente del desplazamiento del mandatario transandino, la televisión argentina instala 45 aparatos receptores en varios puntos estratégicos del centro santiaguino.

9. El documental chileno contemporáneo. Los pioneros

Las ambiciones de las productoras de noticiarios y documentales de mostrar estas realizaciones fuera del país fracasan, salvo muy raras excepciones. Pero más importante que eso, es que para algunos realizadores y directores de fotografía estas labores representan una verdadera escuela de aprendizaje, que permite una lenta pero efectiva formación de cineastas más maduros, con más capacidad expresiva e incluso con una sensibilidad mejor preparada para comprender el entorno social y la responsabilidades del cine en relación con éste.

Uno de los casos más ilustrativos de este fenómeno es el de Patricio Kaulen (1921–1999), quien realiza un viaje de ida y vuelta

por el cine de ficción, con un largo interludio en que la declinación de éste lo lleva virtualmente como escape obligatorio a dedicarse al cine documental. Entre 1939 y 1947 se desempeña como ayudante de dirección, director técnico o jefe de producción en películas de Jorge Délano "Coke" y de José Bohr; durante dos años trabaja ligado a Chile Films en labores de productor, y cuando se decreta el cierre de esta empresa, se concentra, a partir de 1948, en la realización de documentales. *Tierra de tradición* y *Agua, fuerza y motor de Chile* son los primeros, y entre 1949 y 1952 produce una decena, todos de carácter publicitario. En 1954 participa en el noticiario Emelco, fundado ese año, como director técnico de sus primeras ediciones, y enseguida, a partir de 1955, realiza los documentales que lo acreditan como uno de los primeros cineastas chilenos que enfrentan el género mostrando indicios de que está entendiendo en qué consiste la mirada del verdadero documentalista, es decir, aquel que no se limita únicamente a registrar de modo pasivo los hechos que la cámara ve, sino que tiene en relación con éstos una mirada propia, un punto de vista. Es cierto que tras la mayoría de éstos están los auspicios de empresas industriales u organismos del Estado, pero el cineasta aporta de todas maneras su cuota de sensibilidad personal. En 1955 realiza *Sewell, ciudad del cobre*, *Caletones, ciudad del fuego*, *El agua y el cobre*; este último es el primer documental filmado en colores, con Andrés Martorell en la cámara y la narración oral a cargo de Sergio Silva, un destacado locutor de la época. La revista *Ecran* lo comenta, dedicándole un extenso y elogioso comentario. "He aquí –dice– un aporte excepcional a la dilatada y destacada historia de los documentales chilenos", y promediando el artículo inserta la frase siguiente: "¿Cuándo llegará el día que este director pueda dirigir –¡por fin!– una película argumental de largo metraje?". En 1957 realiza *El cobre por dentro* y *La metalurgia del cobre,* y ese mismo año, con la colaboración de Martorell, Kaulen trabaja en la restauración de *Recuerdos del mineral El Teniente*, el documental que Salvador Giambastiani realizó en 1919. Su filmografía sigue incrementándose: 1960: *Un hogar en su tierra*; 1961: *Frente al mañana*; 1962: *Arica, puerta nueva de América*; 1964: *Chile construye*. En 1965, tras la llegada a la primera magistratura del país de Eduardo Frei Montalva, asume la presidencia de Chile Films, y dirige el noticiario "Chile en marcha", realizando una serie de documentales sobre el desarrollo político y social de Chile. Propone al gobierno, por otra parte, la primera legislación que el país se da sobre algunas medidas destinadas a proteger la producción cinematográfica nacional.

[12]

Kaulen culmina esta trayectoria retornando al cine de ficción con

Largo viaje (1966), una película que muestra por su madurez y la temática elegida, que los largos años de su labor como documentalista han sido esenciales en la formación del cineasta.

Los años finales de la década del 50, coincidentes con algunos de los mejores trabajos de Kaulen, son prolíficos en valiosos documentales. *Adiós a Gabriela Mistral* (1957), dirigido por Boris Hardy, representa un riguroso trabajo de la productora Emelco para recoger las diversas ceremonias a que dio lugar la muerte de la excelsa poetisa. Recoge las escenas de su velatorio en la catedral de San Patricio en Nueva York, el traslado del féretro a Chile, la llegada a Santiago, y el multitudinario homenaje del pueblo chileno, ilustrando varios trozos del filmes con recitaciones de poemas de Gabriela por la actriz María Maluenda. El mismo Hardy, que tiene a su cargo la dirección del Noticiario Emelco, realiza un documental dedicado a *La familia humana* (1958), una monumental exposición itinerante de fotografías sobre los más variados aspectos de la vida y condición de los ciudadanos chilenos de todos los oficios y las clases sociales. Los trabajos pertenecían a los más calificados maestros el arte fotográfico nacional –Antonio Quintana, Santiago Ontañón, Sergio Larraín, entre otros–, reunidos por la Universidad de Chile.

El Noticiario Emelco, según palabras de su director recogidas en un reportaje de la revista *Ercilla*, cumple una función extremadamente importante, porque “por falta de un cine de largometraje, somos el único reflejo filmado de la vida nacional”.

Vinicio Valdivia realiza el documental *La promesa de la Tierra* (1957) con el auspicio del Ministerio de Tierras y Colonización. El mismo ministerio apoya en 1958 la realización de dos filmes de un cineasta que en los años posteriores desarrollará una labor continua dedicada a mostrar las actividades de diversas zonas industriales y mineras del país. Fernando Balmaceda presenta *Colonización en Chile* y *Bienvenidos a Chile*, que proporcionan una visión del destino que han tenido en el país algunos de las principales grupos de inmigrantes europeos. La segunda es el seguimiento de una familia extranjera recién llegada y la acogida que le brinda Chile “en el Hogar del Inmigrante, en Quinta Normal”.

A mediados de 1953 había sido fundada la Academia de Cine y Fotografía de la Universidad Católica, que al año siguiente pondrá en marcha un ambicioso plan de trabajo apoyado en cuatro departamentos: Escuela de Cine, Escuela de Fotografía, Cine Club y Club de Fotografía. Sus personeros principales son Constantino Kusulas, Jorge Vomiero y Fernando Barros. Como corolario de esta

iniciativa, en 1955 surge el Instituto Fílmico, quedando a cargo de su dirección el sacerdote jesuita Rafael Sánchez (quien en algún momento de su vida colgará sus hábitos). Tenía estudios de cine en Argentina, Canadá y los Estados Unidos, y un año antes de la fundación del Instituto había realizado su primer documental, *Así comenzó mi vida*, que será el inicio de una carrera como documentalista que se prolongará a lo largo de veinte años, en los que realiza una quincena de trabajos. En 1962 incursiona en el cine de ficción con *El cuerpo y la sangre*, que no tiene mayor acogida. Retoma su línea de realizador de documentales, entre los cuales hay varios con cualidades estimables, como *Angamos* (1963), *Pintura franciscana del siglo XVII* (1967) y *Monumento sumergido* (1975), sobre la fragata Esmeralda, hundida en la rada del puerto de Iquique. Suelen citarse, sobre todo, *Faro Evangelista* y *Chile, paralelo 56*, ambos de 1964, que Sánchez rodó mientras viajaba en un barco patrullero de la Armada en sus giras de reabastecimiento de los parajes geográficos existentes en el extremo sur, más allá del Estrecho de Magallanes. En ambos muestra no solo las sobrecogedoras bellezas de la zona, también los riesgos de una naturaleza extremadamente dura y hostil, y las actividades que allí desarrollan los últimos exponentes de las etnias yagán y alacalufe. Sánchez es además autor del libro *El montaje cinematográfico, arte de movimiento* (1971), una buena introducción al tema, ilustrativa en particular para el trabajo de los documentalistas.

En 1958 se exhibe *Andacollo*, realizado por una pareja de cineastas, Nieves Yankovic (1916–1985) y Jorge di Lauro (1910–1989). Con anterioridad a esta labor en común, ambos tenían trayectoria propia en el cine, en labores técnicas y ella, además, como actriz cinematográfica. De origen argentino, con estudios de cine en Estados Unidos, Di Lauro llega a Chile en 1944 contratado por Chile Films como ingeniero de sonido. Realiza entre 1955 y 1957 algunos documentales, entre ellos *Cemento* y *Así nace un ballet*, que es bien acogido en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1958. Ella nace en Antofagasta, pero estudia en Europa, donde reside durante quince años. Vuelve al país en 1943, y durante algunos años aparece como actriz en diversas películas. Se desempeña como asistente de dirección de realizadores como Carlos Hugo Christensen y Pierre Chenal, y finalmente, en 1958, realiza con Di Lauro, con quien ha contraído matrimonio, el filme *Andacollo*. Con fotografía de Andrés Martorell, Jorge Morgado y Henán Garrido, y música incidental de Violeta Parra, entre otros motivos musicales tradicionales, el documental recibió una media docena de premios importantes, convirtiéndose, en este sentido, en la primera producción del género en concitar la preocupación seria de la crítica y del público. Narra la

celebración del día de la virgen de Andacollo en el pueblo que lleva su nombre, desde la llegada de los peregrinos hasta su partida, y hace un seguimiento prolijo de los tres días de festejos, en los que se establece una relación entre los protagonistas del evento –el pueblo y la Virgen– mostrando "la magnitud de la devoción religiosa en el pueblo y la profunda miseria que lo impulsa a buscar soluciones sobrenaturales".

[13]

A partir de este trabajo inicial, la pareja realiza una fructífera labor, filmando siete documentales más. *Los artistas plásticos chilenos* (1960) es el primer documental nacional filmado en cinemascope. Todas las restantes, *Isla de Pascua* (1961), *Verano en invierno* (1962), *San Pedro de Atacama* (1964), *Cuando el pueblo avanza* (1966), *Operación sitio* (1970), *Obreros campesinos* (1972), se distinguen por su alta calidad técnica, el contenido antropológico de algunos y la severa y rigurosa mirada cristiana progresista sobre candentes problemas sociales de los restantes.

10. Sergio Bravo. Pedro Chaskel. Estética y compromiso

En 1955 se había producido un hecho que en ese momento aparecía como poco significativo, pero que con los años será mencionado como una modestísima semilla que sin embargo germinará dando origen a hechos culminantes en la historia del cine chileno. Pedro Chaskel funda el Cine-Club de la Federación de Estudiantes de Chile, FECH, que al cabo de un cierto tiempo, en 1959, recibe el apoyo oficial de la autoridad universitaria y da nacimiento al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que viene a reemplazar al antiguo Departamento de Cine Educativo, entonces en plena decadencia e inmovilismo.

La Universidad de Chile, que ha sido a lo largo del siglo XX uno de los ejes fundamentales de la actividad cultural del país, daba de este modo cobijo a la preocupación de quienes se ocupaban de cine, tal como lo había hecho anteriormente con la música, la danza y el teatro. La ayuda al cine no podía alcanzar la misma magnitud del apoyo que se daba a aquellas disciplinas artísticas; edificar la infraestructura industrial que exigía una nueva puesta en marcha de la cinematografía nacional no le correspondía, y no estaba tampoco al alcance ni de sus propósitos ni de sus medios presupuestarios. Optó por eso por la vía de la creación de una unidad de cine experimental, como embrión de otras iniciativas futuras de desarrollo.

El Centro es cofundado por Pedro Chaskel y Sergio Bravo, y la

dirección la ejerce este último. Los acompañan un grupo de estudiantes universitarios aficionados al cine, ajenos a todo autobombo y a la insana tendencia de formular anuncios espectaculares a propósito de cualquier proyecto. El cine chileno, señala la revista *Vistazo* de la época, tiene ahora un grupo de entusiastas cultivadores, que no vive del recuerdo de supuestas glorias pasadas, ni sueña con Hollywood ni con filmar películas con "grandes estrellas" y recursos millonarios. La revista aludía, por supuesto, a los oropeles y fracasos de la fenecida Chile Films.

El Centro se fijó objetivos modestos, ligados sobre todo a labores de investigación de la realidad del audiovisual chileno, a formar profesionales en la materia, y a producir cortometrajes documentales, en particular de interés universitario. Sus integrantes habían desarrollado sus intereses y sus sensibilidades en las febriles actividades desarrolladas por el Cine-Club, donde veían muchos documentales, sobre todo del National Board de Canadá, organizaban apasionadas discusiones sobre las películas del momento y estudiaban y difundían los pocos libros teóricos que sobre la materia llegaban a las librerías chilenas. Habían publicado además una revista, *Séptimo Arte*, dirigida por Pedro Chaskel, de la que alcanzan a aparecer cinco números. Es la primera que en Chile deja totalmente de lado la crónica mundana y farandulera y aborda el tema cinematográfico desde el ángulo teórico y de la explicación y análisis crítico de las tendencias del cine mundial; su primer número, en efecto, está dedicado al Neorrealismo italiano.

El Centro emprende en 1960 una tarea pionera al restaurar la película *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, verdadera reliquia del desaparecido cine mudo. Le incorporan una banda sonora con un texto musical de Sergio Ortega. Como se sabe, en 1991 se hará un nuevo trabajo de restauración, esta vez con música de Horacio Salinas. Otra iniciativa importante es haber logrado hacer venir al país a Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, a quien se invitó para que participara en el análisis y discusión de los planes de trabajo del Centro.

Entre los miembros del Cine-Club y posteriormente, quienes forman al Centro de Cine Experimental, se genera paulatinamente el deseo creciente de hacer ellos mismos sus propios filmes.

El primero en hacerlo es Sergio Bravo. Filma una primera película, de la que solo se tiene noticias por lo que él mismo cuenta. Es un corto sobre el emblemático cañonazo que se dispara en la cumbre del cerro Santa Lucía todos los días, a las doce en punto;

muestra, al registrar las imágenes de las tres personas que participan en la operación: el que da la señal desde el pie del cerro, el que la transmite al artillero y, finalmente, este último, que el disparo se produce ineluctablemente con algunos segundos de atraso en relación con la hora.

En 1956 filmó *Imágenes antárticas*, y al año siguiente *Mimbre*, que llama inmediatamente la atención y que es algo así como una declaración de principios cinematográficos. La película recoge en imágenes la labor de Manzanito, un artesano que fabrica cesterías, y lo hace sin tics ni rebuscamientos folklorizantes al estilo de lo que entonces solía entenderse como "cine popular". Violeta Parra ilustra con su música los movimientos del artesano, a modo de comentario de lo que la cámara va descubriendo cuando rueda las figuras prodigiosas que aquél teje en mimbre. Bravo afirma que en la película utilizó la técnica del cine mudo. Lo cierto es que "se vale de elementos formales para traducir la realidad en términos visuales. La intención de darle un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano corresponde a un impulso de valorización del arte popular".

[14]

"Nosotros –dice Sergio Bravo, aludiendo al grupo que rodeaba entonces el Cine Club universitario– queríamos apostar a un nuevo lenguaje, independizarnos totalmente de lo que veíamos como cine oficial chileno". Y agrega la impresión que les causaba la labor del argentino Fernando Birri. A Bravo le atraía el "realismo crítico", denominación utilizada por Birri para definir su trabajo. "Era una suerte de neorrealismo, aunque no era exactamente lo mismo".

[15]

Con los mismos recursos mínimos empleados en *Mimbre*, realiza *Trilla* en 1958 y *Día de organillos* en 1959. En *Trilla* colabora también Violeta Parra, que va puntuando con los acordes de su guitarra la loca carrera circular de los caballos que pisotean las espigas de trigo. El énfasis no está puesto, como en las cintas tradicionales, en lo puramente descriptivo o en la contemplación pasiva de una supuesta Arcadia campesina, sino en una fotografía cuya ambición es darle un alcance poético a la realidad que muestra. Algo semejante se da en *Día de organillos*. Ese mismo año (1959) filma *Casamiento de negros*, sobre las cerámicas de Quinchamalí, también con la colaboración de Violeta Parra. Nunca se estrenó, porque según su autor, los negativos se perdieron.

Sus películas son bien recibidas en círculos reducidos, sobre todo

en los medios intelectuales, y logran incluso algunas distinciones, pero no tienen en la prensa el eco que tiene el trabajo de otros documentalistas, varios de los cuales, por los apoyos institucionales y el carácter de lo que hacen, tienen la posibilidad de ver sus filmes proyectados en los cines comerciales.

En 1962 presenta *Láminas de Almahue*, uno de los primeros filmes experimentales, según su autor, realizados en el país. Sin embargo, aunque se trata de una "experiencia poético-formal", conforme lo define Alicia Vega, puede considerárselo "uno de los testimonios más penetrantes y conmovedores realizados en Chile sobre la realidad íntima del modesto campesino chileno y del mundo que lo rodea", todo lo cual se consigue además con el apoyo del notable texto del poeta Efraín Barquero, registrado en la banda sonora con su propia voz.

En 1964 filma la llamada "huelga larga" de los mineros del carbón, un movimiento huelguístico que dura, por la intransigencia de la compañía y de la autoridades del gobierno de Jorge Alessandri, tres meses. "La marcha –cuenta Bravo– fue un dramático acontecimiento sindical y político". Un peregrinaje en que miles de obreros, con sus mujeres y sus niños, marcharon desde Lota a Concepción, que están a 40 kilómetros de distancia. "Una marcha histórica, en un día luminoso, con un viento que hacía flamear las miles de banderas. Todo se prestaba para hacer un buen documental".

[16]

Una primera versión se llamó *La marcha del carbón*, pero posteriormente, ampliada para su exhibición en torneos internacionales, tuvo por título *Banderas del pueblo*. Es uno de los primeros documentales donde la toma de posición política del cineasta queda claramente de manifiesto, nada de lo cual menoscaba la connotación épica del filme, en el que el protagonista es un héroe colectivo, los huelguistas y sus familias. La fotografía de Bravo, que es uno de sus mejores atributos como cineasta, le agrega el aura poética que despoja el drama de la mirada conmiserativa en que pudiera haber caído. Las imágenes están acompañadas de un relato escrito por Francisco Coloane, que lee él mismo.

Sus opciones políticas han quedado ya claras en una película realizada con anterioridad, *Ahora le toca al pueblo*, un mediometraje documental de 40 minutos de duración filmado en 1962 para acompañar la campaña electoral del Partido Comunista, en el que Bravo militaba.

Por esos mismos años, trabaja como correalizador en varias películas. Con Leopoldo Castedo filma un impresionante largometraje documental de 80 minutos de duración, *La respuesta*, sobre las dramáticas circunstancias en que se logró detener el desborde del lago Riñihue, tras el maremoto que asoló la zona de Valdivia. Participa también en la codirección con Enrique Zorrilla de *Amerindia*, y con Andrés Schlosser en *Niños a la deriva* y *Folklore religioso de Chile*.

En 1963 trabaja como asistente de dirección en *A Valparaíso*, el mítico documental de Joris Ivens. Con él, cuenta, "aprendí de su experiencia, de su oficio, pero no de su método, que era muy personal". Le reprocha que, a pesar de sus convicciones humanistas y de hombre de izquierda, su visión como cineasta es la de un europeo. Como quiera que sea, el que se hayan proyectado en Chile virtualmente todos los filmes hechos hasta esa fecha por Ivens, y que nunca habían sido vistos en el país, fue una brillante oportunidad de aprendizaje para todos los jóvenes cineastas chilenos que pudieron verlos.

Curiosamente, a pesar de sus convicciones políticas, Bravo se mantiene inactivo como cineasta durante los años de la Unidad Popular, concentrándose en las labores de arquitecto, su profesión original antes de haber elegido la carrera del cine, cuya formación la recibió en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica en 1956.

Cuando se produjo el golpe de Estado, Bravo no abandonó el país y tuvo que resignarse a las filmaciones en video, la fórmula del trabajo audiovisual que floreció como alternativa posible en esos años. Se adaptó con dificultad al formato, aunque filmó dos videogramas en 1978: *Samuel Román Rojas, el escultor* y *Samuel Román Rojas, el hombre*.

Abandona el país en 1982, para tratar de conseguir apoyo en la tarea de edición final de su largometraje *No eran nadie*, una parábola sobre los desaparecidos, a partir de los chilotes que abandonan su isla en dirección a la Argentina en busca de trabajo. Es su primera tentativa en el cine argumental, aunque él mismo reconoce que está a medio camino entre el documental y la ficción. En Francia, donde se ha radicado en su autoexilio, filma un documental de tema local: *La Glane*, sobre la aldea normanda Oradour-sur-Glane, en la que los nazis, en uno de los hechos más atroces de la ocupación alemana en Francia, fusilaron a más de 600 personas, prácticamente la totalidad de la población del pueblo.

El otro documentalista que puede considerarse heredero del laboratorio de creación cinematográfica que fueron el Cine Club y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, es Pedro Chaskel.

Nacido en Alemania en 1932, viajó a Chile en 1939 y obtuvo la nacionalidad chilena en 1952. Estudió arquitectura algunos años, pero su participación como fundador y cofundador, respectivamente, del Cine Club universitario y del Centro de Cine Experimental, definen su destino profesional. Sus primeras armas en el oficio las cumple como asistente de dirección de dos películas de Naum Kramarenco: *Tres miradas a la calle* (1958) y *Deja que los perros ladren* (1960). Aunque sus nexos con la Universidad de Chile no se cortan (en 1961 es nombrado director de la Cineteca y en 1963 director del Departamento de Cine, creado en reemplazo del Centro Experimental), su actividad como realizador se hace ininterrumpida. Rueda inicialmente dos películas en codirección con Héctor Ríos, *Aquí vivieron* (1963), película de corte universitario, sobre exploraciones arqueológicas en la desembocadura del río Loa, y *Erase una vez*

(1965), un filme de animación que obtiene varios premios. En los años siguientes, Héctor Ríos, que es él mismo un destacado documentalista, colabora con Chaskel como camarógrafo en cinco de sus filmes, dos de los cuales son los únicos intentos de cine de ficción intentados por él.

En 1969 filma *Testimonio* y en 1970, *Venceremos*, dos documentales que surgen como una reacción contra el cine chileno argumental de la época, que vive, según sus palabras "de espaldas a la realidad", y contra "los mal llamados documentales", marcados por los intereses institucionales o por fines derechamente publicitarios. "Nuestros paisajes, nuestras gentes, nuestros problemas, nuestra cultura, nuestra idiosincrasia no existían en las pantallas –declara en respuesta a un cuestionario que le formulara hace algún tiempo el Goethe Institut–. Hacer cine era una forma de expresar nuestras inquietudes, la búsqueda de una forma y una identidad propias frente a la avalancha de cine norteamericano de la época". *Testimonio* muestra, para denunciarlas, las condiciones miserables en que vivían los enfermos en el Hospital Siquiatría) de Iquique. Es interesante señalar que la película no fue algo que haya surgido como tema que el realizador decidió elegir, saliendo enseguida a buscar el sitio donde filmarlo. Hacía con una delegación un viaje al Altiplano y a su paso por la ciudad recibió una invitación del director del establecimiento para visitarlo. "Creo que la filmación –cuenta Chaskel– fue una especie de mecanismo de defensa para poder distanciarnos de la impresión que nos produjo lo que vimos". Y agrega algo que debe ser considerado esencial para entender el carácter del nuevo documental que tanto Chaskel como Bravo y posteriormente otros, empezaron a realizar: "No elegí el tema, fue la realidad la que me lo impuso".

Venceremos denuncia también el problema de la pobreza y la sobrecarga de violencia que conlleva, pero es una película llena de optimismo, porque registra las imágenes de la alegría popular, expresada en las calles, por el triunfo electoral de Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular.

El documental político, que se convertiría en una vertiente creativa caudalosa (aunque no siempre de calidad), había nacido algunos años antes de *Venceremos*, con la película *Banderas del pueblo*, de Sergio Bravo, rodada en 1964, pero el filme de Chaskel es un modelo del género, no solo por presentarse como un análisis coyuntural de un periodo de la historia de Chile, sino porque transmite, por una parte, la indignación frente a la dureza de la vida cotidiana de gran parte de la población, y por otra, la esperanza, porque recoge los sueños y anhelos de vastos sectores populares, junto con mostrar la atmósfera emocional de coraje e ilusiones que se vivía.

Puede que, mirado hoy con perspectiva, “se nos califique de ingenuos, de románticos”, dice Chaskel, pero la prueba de que el sueño colectivo era real, lo da el hecho de que el rayado mural que aparece en la escena final de la película, “Abierto está el camino para el nacimiento del hombre nuevo”, es auténtico, existía; no fue hecho para la película; es decir, que “no éramos los únicos que soñábamos. Y valía la pena jugarse por ese sueño”. Un factor capital del impacto del filme fue la fotografía de Héctor Ríos, realizada a lo largo de algún tiempo, antes que Chaskel, al verla, decidiera armar con ella la película.

En 1972 realiza *No es hora de llorar*, en la que prosigue la línea de instalarse en la realidad política de la Unidad Popular, esta vez a base de diálogos con los exiliados brasileños que han llegado a Chile buscando refugio. Es la última película que Chaskel filma en el país, porque al año siguiente estalla el golpe de Estado y el cineasta parte al exilio tras ser expulsado de sus cargos en la Universidad de Chile.

Se instala en Cuba y en los diez años de permanencia en la isla realiza cinco documentales. El primero de ellos es *Los ojos como mi papá* (1979), considerada uno de los más notables testimonios de la realidad del exilio chileno durante los años de la dictadura. Entre 1981 y 1983 filma tres películas dedicadas al Che Guevara. La primera de ellas, *Una foto recorre el mundo*, está inspirada en la célebre fotografía que Alberto Korda le tomó al Che durante el funeral de las víctimas del atentado que echó a pique en la bahía de La Habana al barco La Coubre, como producto de un acto de sabotaje. La foto fue reproducida por muchos y poco a poco se convirtió en la imagen emblemática del guerrillero, recogida una y otra vez en diarios, revistas, libros, programas de televisión, hasta nuestros días. Lo que inicialmente fue una investigación sobre la foto misma y una reflexión sobre su significado para toda una generación, se convierte en un análisis más extenso sobre los temas de la lucha contra la opresión y la injusticia y el papel jugado en ella por el Che Guevara. La investigación dio lugar todavía para más, y Chaskel hizo al año siguiente *Constructor, cada día, compañero*, que ofrece la imagen de quien se entregara con cuerpo y alma a la empresa de crear un hombre y una sociedad nuevos. Finalmente, realiza *Che, hoy y siempre*, que parte de la filmación sacada de la pantalla de televisión de un discurso pronunciado por el líder en octubre del 62, y se complementa con una gran cantidad de imágenes que no habían sido aprovechadas con anterioridad en documentales cubanos y que constituían un testimonio visual de gran importancia.

Chaskel vuelve a Chile en 1985, cuando una parte del exilio, en particular entre los creadores artísticos (músicos, cineastas, gente de

teatro, algunos escritores) ha comenzado a retornar al país. Vive entonces una etapa nueva de su trabajo, incorporado al contingente de cineastas que filmaban las vicisitudes de la represión bajo la dictadura. Terminada ésta, su labor no cesa; por el contrario, son los años más prolíficos, porque sus películas suman casi una veintena. Volveremos sobre ello más adelante.

11. Los años sesenta

En Latinoamérica el hecho capital en esta década es la Revolución Cubana, que trastorna profundamente la vida política y cultural del continente. En varios países las dictaduras se empeñan en eternizarse, mientras en otros los movimientos políticos populares o abiertamente la lucha guerrillera, rural y aun urbana, se empeñan en derribar las bases del sistema. En el campo cultural hay vientos nuevos: en literatura con el surgimiento del llamado *boom*; en la música popular, que da nacimiento a la canción-protesta y a una pléyade de brillantes autores e intérpretes, y en la cinematografía, en la que se abre paso el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

En Chile la nueva realidad se vive en condiciones un tanto diferentes. Sobre todo, en el terreno político, porque la marea revolucionaria que viene de la isla no puede decirse que haya influido de modo directo en la evolución de la situación interna. La Unidad Popular, que se organiza en esos años y que culmina con el triunfo de Salvador Allende en 1970, es un fenómeno que tiene raíces propias en nuestra historia, su gestación viene de lejos y corresponde a condicionamientos específicamente nacionales.

Es el ámbito cultural, probablemente, donde la influencia exterior es más notoria. La Nueva Canción Chilena, por ejemplo, está estrechamente emparentada con la Nueva Canción Latinoamericana. Y el Nuevo Cine Chileno, a su vez, aparece hermanado con el Nuevo Cine Latinoamericano.

El cine nacional, en todo caso, vivía su proceso original de cambio como producto de la necesidad de buscar una salida al estancamiento y decadencia de una “industria nacional” que en verdad no existía, y en la que el documental aparece como el único género que vive un cierto auge y que busca nuevas formas y contenidos en su trabajo, procurando abrir el camino a una cinematografía que descubra las raíces verdaderas de nuestra identidad.

Un gran impulso se logra en 1967 con la realización del Primer

Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, que se realiza en Viña del Mar convocado por el Cine-Club local que dirige el cineasta Aldo Francia. Quien ha definido mejor este torneo, que con el tiempo ha ido adquiriendo un carácter casi mítico, es el crítico español Ángel Fernández Santos, quien afirmaba en 1987, en el diario *El País* de Madrid lo siguiente: “Hace veinte años, en Viña del Mar se inició un colosal y dramático esfuerzo de los cineastas de aquel tiempo para abrir un camino, largo y abrupto, donde confluyeran el cine y la historia de los países de Latinoamérica”. “Viña del Mar es, por ello, sinónimo de un cine enrolado en la idea de hacer coincidir una pasión estética con una pasión política, o con otras palabras, uno de esos momentos privilegiados de la historia en la que la búsqueda de la belleza, coincide con la búsqueda de la libertad”.

[17]

Dos años después se realiza el Segundo Festival, en el que participan algunas de las figuras esenciales del cine latinoamericano emergente: el brasileño Glauber Rocha, quien aparte de su labor fílmica se presenta como teórico de lo que denominan “estética del hambre y la violencia”; el grupo boliviano Uka-mau, que expone los principios del denominado “cine combatiente”; el argentino Fernando Birri habla de “documentar el subdesarrollo”, mientras sus compatriotas Fernando Solanas y Osvaldo Getino desarrollan una tesis, “Hacia un Tercer Cine”, donde se desmarcan del cine de Hollywood y del cine de autor, y reclaman un cine que será como “un chispazo” que encenderá en Latinoamérica “la llama de una nueva conciencia libertadora”. En el Segundo Festival participan, además, la mayoría de los chilenos que entonces estaban ya haciendo o comenzaban a hacer cine: Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Alvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yankovic, Jorge di Lauro, Douglas Hübner.

En ambos torneos se presentarán diversas corrientes estéticas, reunidas, sin embargo, en torno a un denominador común: la conciencia de que se lucha por la dignidad continental. Sus acuerdos tienen una fuerte connotación política: conforman un conjunto de ideas formuladas como “compromisos esenciales”, en los que lo central es la contribución al desarrollo de las culturas nacionales “enfrentando la penetración imperialista y cualquiera otra manifestación de colonialismo cultural”. En suma, el rescate de la identidad cultural latinoamericana y un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental.

Para los cineastas que participaron en aquellos encuentros, la experiencia será un espaldarazo que va a permitirles, en seguida, filmar con mayor seguridad en ellos mismos. Varios de los chilenos que concurrieron, en todo caso, habían ya comenzado a trabajar desde fines de los años 50 y comienzos de los 60 con una línea en la que el repudio a las falsificaciones de la realidad nacional presentadas por el cine de ficción chileno, y el rescate de las verdades más profundas de la identidad nacional, formaban parte de su línea de principios cinematográfica.

Lo muestra la labor del Instituto Fílmico de la Universidad Católica con las películas de Rafael Sánchez, y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que no solo cobija el trabajo de Sergio Bravo y Pedro Chaskel, sino que da cabida a algunos de los cineastas emergentes que luego optarán por el cine ficción, como Miguel Littin, que filma *Por la tierra ajena* y Helvio Soto, *Yo tenía un camarada*, ambas de 1964. Patricio Guzmán realiza con *Electroshow* (1965), una sátira de los mecanismos con que la publicidad norteamericana procura condicionar al consumidor. Aldo Francia, que luego se tornará a la ficción con Valparaíso mi amor, realiza *Solo* en 1967. Y en el mismo año, 1969, en que Jorge di Lauro presenta *Andacollo* y Pedro Chaskel *Testimonio*, José Román y Diego Bonacina filman *Reportaje a Lota*, un documental sobre la dura vida de los mineros del carbón, en una ciudad que llegó a ser simbólica por las condiciones de trabajo miserables que se imponían a los obreros. Con este filme la presencia del cine de denuncia es ya evidente, y se hace aun más notoria con *Desnutrición infantil* (1969), de Álvaro Ramírez. La temática se hace cada vez más política con *Herminda de la Victoria*, de Douglas Hübner, de ese mismo año, que muestra los enfrentamientos de los pobladores con la policía que intenta desalojarlos de los terrenos que éstos se han tomado para construir sus viviendas. Las nuevas tendencias se van acentuando conforme aparecen nuevos documentales: *Casa o mierda*, de Carlos Flores y Guillermo Cahn, sobre el problema de la vivienda; *Brigada Ramona Parra*, de Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, que recrea el trabajo del célebre grupo de jóvenes pintores muralistas, propagandistas de las campañas del Partido Comunista; *Mijita*, de Sergio y Patricio Castilla, donde se recogen aspectos de la vida de la mujer obrera. Todos estos filmes aparecen con un registro en 1970, aunque probablemente fueron realizados el año anterior. Con fecha del 71 aparecen *El sueldo de Chile*, de Fernando Balmaceda, que obviamente trata de la riqueza del cobre, y *El hierro*, de José Román, y tiempo después, *Marcha de las juventudes por Vietnam* (1972), de Jaime Ortiz y Rubén Soto, que recoge un testimonio del clima de vibrante

solidaridad que se vivió con la causa del pueblo vietnatmita.

En 1970, el fervor político alcanza su clímax con las elecciones presidenciales, en las que triunfa en condiciones traumáticas –asesinato del Comandante en Jefe del Ejército René Schneider, ratificación del Congreso Nacional– el candidato Salvador Allende, de la Unidad Popular.

En el mundo cultural se vive un clima de constante euforia y excitación, y en concreto, en el cine, esto culmina con el lanzamiento de un “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, que procuraba ser no solo un cuerpo de principios, sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto. El documento es el producto de un estado de ánimo dominado por las visiones extremas del sector más radical del mundo cultural, lo que explica la agresiva subjetividad de sus postulados, envueltos en solemne lenguaje retórico. Hoy, muy poco de lo que ahí se dijo se puede seguir sosteniendo.

En noviembre de 1970 asume Allende la presidencia y se inicia el dramático período de mil días caracterizado por un clima de turbulencias y conflictos diarios. El gobierno se vio desde el primer momento rodeado, por una parte, de una fervorosa masa de adherentes y de un caudal de apoyo y solidaridad a nivel mundial sin precedentes, y por otra, de aquellos sectores locales e internacionales cuya rabiosa hostilidad los llevó, virtualmente desde el primer día, a buscar la vía de su derrocamiento violento.

En el cine se intentó poner en movimiento y dinamizar Chile Films, como eje de la política cultural en este campo. Dominó aquí la línea trazada por el Manifiesto y que en concreto se propuso como programa la realización de películas encuadradas en áreas temáticas perfectamente predeterminadas: la batalla de la producción, el rescate de las riquezas naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los éxitos de la clase obrera; filmes, en suma, que promovieran la necesidad de las transformaciones sociales propuestas por la Unidad Popular. Un cine “militante” por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno. De un modo ciertamente confuso y además un tanto tardío, se pensó ir más allá, alzar la vara de la ambición artística y pensar en producciones de gran envergadura que apuntaran a la revalorización de ciertos momentos estelares de nuestra historia. Pero todo, en definitiva, desembocó en un sonado fracaso. La verdad es que el gobierno de la Unidad Popular nunca tuvo clara conciencia del lugar que la cinematografía podía ocupar en sus tareas culturales.

La idea de resucitar Chile Films y convertirlo en la palanca que pusiera en práctica las ideas contenidas en el Manifiesto, agrupando todas las actividades cinematográficas nacionales y constituirse de este modo, según palabras de su primer presidente, en "el centro del que irradiara la política cinematográfica en el país", necesitaba fundarse más allá de los elevados y altisonantes propósitos ideológicos, en la implementación de una línea de trabajo clara y rigurosa también en lo financiero y administrativo. No fue así, y toda la pirotecnia retórica se vino abajo. A la desastrosa administración se sumaron las interminables querellas internas producto del sectarismo y de los cuoteos políticos; la improvisación, el voluntarismo, y la política del despilfarro sin límites. Patricio Guzmán, que participó en la empresa dirigiendo el Taller de Cine Documental, pone el dedo en la llaga cuando dice, tiempo después: "Todo el trabajo que estábamos haciendo era con independencia absoluta de lo económico. Había en ese sentido una gran inmadurez por parte nuestra".

A pesar de los múltiples errores, hubo en todo caso más de un saldo positivo: muchos jóvenes directores y técnicos tuvieron en Chile-Films la oportunidad de hacer sus primeras armas y formarse como cineastas, y muchos de ellos integraron con posterioridad el extenso plantel de los cineastas del exilio. En Chile Films se prepararon, principalmente, en el lenguaje documental. Fue, de hecho, una gran oportunidad para el desarrollo del género. Al lado de ambiciosos trabajos, documentales de largo metraje, como *Compañero Presidente*, de Miguel Littin, *El primer año* y *La respuesta de octubre*, de Patricio Guzmán, y *Diálogo de América*, de Álvaro Covacevic, hubo numerosos otros filmes de menor envergadura, producidos directamente por Chile Films o como fruto de convenios entre éste y organismos diversos: *En Chile no hay libertad de prensa*, de José Caviedes y Alfonso Alcalde; *Crónica del salitre*, de Angelina Vásquez; *La merluza*, de Diego Bonacina"; *Cancionero popular*, de Douglas Hübner; *Cristianos por el socialismo*, de Jaime Larraín; *La batalla de la producción*, de Sebastián Domínguez; *Santa María de Iquique*, de Claudio Sapiaín; *No nos trancarán el paso*, de Guillermo Cahn; *Ahora te vamos a llamar hermano*, de Raúl Ruiz; *Descomedidos y chascones*, de Carlos Flores; etcétera.

Fuera de Chile Films, contribuyeron a la formación de nuevos documentalistas la Escuela de Cine de la Universidad Católica y los cursos de cine de la Universidad Técnica del Estado, aparte de otros núcleos especializados, en Valparaíso, por ejemplo.

En esta década hay un director de documentales del que se ha hablado poco como tal con anterioridad, talvez porque esta parte de su trabajo ha sido opacada por su presencia dominante como director

de fotografía, dominio en el cual alcanzó con justicia la fama de ser el mejor que haya producido la cinematografía chilena.

Héctor Ríos estudió Electrotecnia en la Universidad Técnica del Estado, donde sin embargo se sintió particularmente atraído por el teatro, y asociado a éste, por la iluminación y la escenografía. Fue justamente gracias al director del grupo teatral Tebas, Vittorio di Girolamo, que fue a Italia a estudiar Dirección de Fotografía, en el famoso "Centro Sperimentale di Cinematografía" de Roma, donde tiene por condiscípulos a Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea.

De vuelta en Chile, trabaja inicialmente como asistente de cámara de Ricardo Younis, en el filme de ficción *Deja que los perros ladren* (1960), de Naum Kramarenco, y asume luego la función de director de fotografía, tanto en películas documentales como en cintas de ficción, con realizadores, entre otros, como Helvio Soto, Charles Elsesser, Pedro Chaskel. Con este último, fuera del trabajo de cámara, participa directamente también, entre 1968 y 1970, en la realización de *Testimonio*, *Erase una vez* y *Venceremos*. En 1968 cumple una notable labor en la fotografía de *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y en 1972, tiene a su cargo la misma tarea en *La colonia penal*, de Raúl Ruiz, y *El enemigo principal*, del boliviano Jorge Sanjinés. Un año antes dirige *Entre ponerle y no ponerle*, un documental sobre el alcoholismo.

Tras el golpe de Estado, abandona el país y se instala en Venezuela, donde participa como director de fotografía en una quincena de filmes, de ficción y documentales, de algunos de los más importantes cineastas de aquel país. De vuelta en Chile en 1984, retoma sus funciones de siempre, aunque, tal como muchos otros cineastas, se ve obligado a trabajar en la publicidad, realizando la fotografía de una gran cantidad de cortos junto a directores como Ricardo Larraín, Ignacio Agüero, Silvio Caiozzi. Es suya la fotografía del célebre spot de este último sobre "el indio", que gana un Primer Premio en Cannes. En 1986 realiza el documental *Pepe Duvauchelle*, en homenaje al actor fallecido trágicamente en Venezuela, y en el mismo plan de honrar a una personalidad de la cultura, realiza en 1992 *Coloane, escritor del mar*. No abandona, desde luego, sus trabajos como director de cámara, labor que cumple en largometrajes argumentales como *El infierno*, de Raúl Ruiz; *El hombre que imaginaba*, de Claudio Sapiaín, y sobre todo, *La Frontera*, de Ricardo Larraín, la película más premiada, nacional e internacionalmente, de la historia del cine chileno.

Durante años, además, ha desarrollado en su especialidad una extensa e importante labor como docente, en media docena de

universidades; ha sido, por otra parte, galardonado muchas veces, en Chile y en el extranjero. Ha recibido numerosos premios en importantes festivales internacionales de cine.

En una entrevista dice que como director de fotografía “no es admirador a ultranza del naturalismo”, y agrega “no tener un apego excesivo al realismo”, porque le molesta de éste que pueda parecerse demasiado “a lo cotidiano”, en circunstancias que él prefiere como fotógrafo “alterar un poco la realidad” para huir de lo trivial. De su trayectoria como profesional dice que en Chile el director de fotografía “va construyendo su experiencia de forma solitaria, porque no hay maestros en quienes apoyarse”.

[18]

Aunque la producción de documentales vivió, en general, un auge en los años de la Unidad Popular, su difusión pública fue precaria, porque no se exhibían en las salas de cine comerciales y eran desconocidos, por lo tanto, para una buena parte de la población. Se mostraban en locales sociales: sindicatos, escuelas universitarias, asentamientos campesinos, organismos vecinales, lo que no era garantía de que la difusión pudiera alcanzar niveles de verdad masivos.

Por otra parte, los documentales –producidos directamente por Chile Films o en sus estudios, pero por cuenta de entidades o personas externas a la empresa– eran prácticamente en su totalidad filmes que publicitaban el programa de la Unidad Popular y las realizaciones del gobierno de Allende o que denunciaban el accionar de los opositores en su lucha contra el régimen. Era difícil imaginar que las distribuidoras de películas pudieran interesarse en su exhibición en las salas de los circuitos que controlaban, tanto más cuanto que su capacidad de atracción era limitada. Lo señala bien uno de los documentalistas más destacados, Pedro Chaskel, quien sostiene que los documentales de mayor interés se hicieron antes del 70 y que durante la Unidad Popular, aunque fueron muy numerosos, “son muy pocos los realmente interesantes”. El golpe sorprendió a los documentalistas cuando apenas estaban comenzando a reflexionar y discutir acerca de los pasos a dar en su tarea, y se quedaron en una especie de cine institucional publicitario.

[19]

En ese período se comenzó, además, a vivir una grave crisis, por un problema de impuestos, en las relaciones entre autoridades locales y las distribuidoras cinematográficas ligadas a la Motion Picture

norteamericana, que proveían más del 80 por ciento de los filmes que se exhibían en Chile. Al no aceptar las nuevas condiciones fiscales, las compañías distribuidoras cortaron el suministro de películas extranjeras. Se produjo así un empobrecimiento en las programaciones de las salas de estrenos, creándose un vacío que naturalmente los documentales eran el material menos atractivo e indicado para llenar.

La presencia de la televisión, que había alcanzado un cierto desarrollo hacia fines de los años 60, tampoco ayudó al género. En este medio, el documental tampoco pudo fructificar, y este cine “militante” terminó por instalarse en la tierra de nadie.

Hay que decir que el público chileno resintió esta crisis de la exhibición cinematográfica como un verdadero trauma cultural. Las salas empezaron a estar constantemente desiertas, por el disgusto de los espectadores al comprobar que de las programaciones de las salas habían desaparecido las habituales novedades recién salidas de los estudios de Hollywood, y se reemplazaban por viejas películas norteamericanas o por cintas provenientes de diferentes países. A comienzos de 1973, la producción norteamericana había bajado a solo el 18% del total de la oferta. En el invierno del 72, de las aproximadamente cuarenta películas que se estaban presentando en Santiago, siete eran italianas, seis francesas, seis soviéticas, cuatro norteamericanas, tres inglesas, dos argentinas, dos chilenas, dos alemanas, una húngara, una boliviana y una cubana. La deserción de público llevó a muchas salas a tener que cerrar sus puertas. Era difícil cambiar los hábitos de los espectadores, y de hecho tampoco el fenómeno fue examinado con la profundidad que habría sido necesaria.

Chile Films llegó a disponer en algún momento de salas comerciales propias. Organizó ciclos de cine húngaro, soviético, checo, polaco y cubano, también películas chilenas de ficción disponibles como *Operación Alpha*, *Los testigos*, *Voto+Fusil*, la mayoría con temáticas asociadas a los problemas políticos y sociales de la época. Se proyectaban también los noticiarios preparados por Chile Films, que eran recibidos por los opositores del régimen con una silbatina general, convirtiendo las salas en escenario de reyertas con intercambio de insultos y hasta de pugilatos. Nada de esto, por supuesto, contribuyó a mejorar la situación.

En este panorama, el género cinematográfico que salió más dañado fue el documental, que se asoció durante un largo período al cine militante “puro y duro”, al cine propagandístico y de consignas, que en rigor es un cine ajeno al verdadero “documental político”, que

tardó algún tiempo en aparecer con sus legítimos pergaminos.

Se destacó en este período un cineasta que con los años llegaría a ser el más destacado de los documentalistas chilenos. Patricio Guzmán había estudiado originalmente en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, donde realizó en 1966 *Electroshow*. Un año después partió con una beca a España, y estudió cuatro años en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, donde tuvo de profesores a algunos destacados cineastas de la Península, como José Luis Borau y Luis García Berlanga. Filmó allá una media docena de películas que forman parte, en lo esencial, de su período de aprendizaje. Una de ellas, *El paraíso ortopédico*, que parte con el tema de la masacre estudiantil en la plaza de Tlatelolco, en México, es su oportunidad para mostrar a Latinoamérica "con los diferentes niveles de opresión y las diferentes opciones revolucionarias". Vuelve a Chile en 1971, cuando el entusiasmo popular por el triunfo de Allende estaba en los comienzos de su apogeo. En el primer instante, su determinación era hacer películas argumentales, pero enfrentado a la realidad social que lo recibe, decide que lo más importante es ponerse al servicio de ella, filmando los acontecimientos que se están viviendo. Cuenta:

"Trato de hacer varios guiones de ficción que traía preconcebidos desde España. También trato de escribir otros, pero me doy cuenta de que están completamente desbordados por lo que ocurre. Llego a mi casa, yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda, y allí, cuando tú ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estas escribiendo un guión, sales afuera a mirar... Eso me ocurría constantemente. Estabas en un café en el centro y de repente pasaba un piquete de trabajadores con banderas rojas... ¿Cómo entonces no ponerse a filmar todo aquello? ¿Por qué ausentarse de esa realidad".

[20]

Realiza inicialmente un corto de diez minutos, *Chile: elecciones municipales*, que con el tiempo será desmontado e incorporado a *La batalla de Chile*. Pero luego pasa a mayores y realiza un documental de largo aliento, *El primer año*, que procura ser una síntesis del año inaugural del gobierno de Allende. A su llegada había revisado muchos documentales y comprueba que con ellos "se está contando la historia, pero de un modo no totalizador, porque no hay conciencia en esos documentalistas del sentido de conjunto del proceso revolucionario".

[21]

Probablemente, él tenía la ventaja de mirar lo que pasaba con los ojos del recién llegado, aquel que ha estado fuera del país, instalado en una suerte de mirador y con la atención puesta en lo que ocurría en el interior.

El primer año es lo que su título indica: el seguimiento en imágenes de los acontecimientos principales que marcaron los doce primeros meses del gobierno de la Unidad Popular, una crónica que proyecta la realidad de un año vital, cargado de euforias, tensiones y realizaciones. Comienza con la toma de posesión de la presidencia por Allende y termina con el viaje de Fidel Castro al país.

Continuando con su línea de seguir el paso de los acontecimientos, realizará en 1972 *La respuesta de Octubre*, un documental de cerca de una hora de duración que muestra algunos de los esfuerzos organizativos hechos por los partidarios de la Unidad Popular para contrarrestar la tentativa sediciosa de la oposición con la huelga de los camioneros del mes octubre de aquel año. El autor considera este documental como el más militante de sus filmes de esta época. Fue años después aprovechado en la tercera parte –*El poder popular*– de *La batalla de Chile*.

La respuesta de octubre fue filmada con colaboradores como el camarógrafo Jorge Müller y Federico Elton, encargado de producción. Ambos formaban parte del equipo que estaba preparando una película argumental sobre la vida de Manuel Rodríguez, una cinta muy ambiciosa programada por Chile Films conjuntamente con otra sobre el Presidente Balmaceda, dentro de un fantasioso y un tanto descabellado plan de la empresa, que tuvo que ser cancelado por razones financieras.

Liberado de ese compromiso, Guzmán completa su equipo con José Pino, Bernardo Menz y Angelina Vásquez, entre otros, y componen un colectivo que llaman *Tercer Año*, con la idea de repetir la experiencia del *Primer año*, pero yendo más lejos, profundizando en el tema y sin caer en lo celebrativo; “con menos carácter épico y más análisis político; una especie de mural, un gran fresco dinámico en que aparezca en su globalidad la situación chilena”. Como Chile Films está prácticamente quebrada, no logra su apoyo financiero, y debe entonces buscar otras fuentes que lo respalden. Recurre a contactos en el extranjero y encuentra finalmente el apoyo del cineasta francés Chris Marker.

El 20 de febrero de 1973 comienza la filmación de su nuevo proyecto. *La batalla de Chile* da sus primeros pasos, solo que a poco

andar, Guzmán advierte que las imágenes empiezan a contradecir su plan original: él se había propuesto filmar la revolución chilena y las imágenes mostraban que estaba en verdad filmando la contrarrevolución. La historia ha sido contada varias veces. Durante meses, hasta virtualmente el día mismo del golpe de Estado, el equipo trabaja en forma incesante y filma con dedicación casi febril miles y miles de metros de película, tratando de abarcar todos los hechos públicos significativos: reuniones políticas, asambleas sindicales, mítines, debates, concentraciones masivas, reuniones de partidos, actos de gobierno, ceremonias de todo carácter. Entrevistan además a medio mundo: personalidades públicas y simples ciudadanos, de todos los sectores políticos y sociales. Se filma hasta que los acontecimientos lo tornan imposible. El golpe los afecta directamente, porque parte del equipo, incluyendo al propio Guzmán, es detenido. Este permanece dos semanas en el Estadio Nacional y cuando posteriormente es puesto en libertad, parte al exilio. En el país permanece durante el primer tiempo Federico Elton, quien fue el principal artífice de la difícil tarea de organizar la salida del país de la totalidad del metraje de película filmado. Abandona luego Chile, al igual que el resto de los integrantes el equipo, salvo el camarógrafo Jorge Müller. Al año siguiente éste es detenido junto a su compañera, la actriz Carmen Bueno, y nunca más se vuelve a tener noticias de ellos.

Se inicia enseguida un largo período de procesamiento del material rescatado. Se intentó inicialmente hacerlo en Francia, pero los recursos que se necesitaban eran cuantiosos, y finalmente el único país que se mostró dispuesto a asumir la responsabilidad de financiar la operación fue Cuba. El resultado final fue, al cabo de un largo tiempo, no un filme sino un trilogía, que se armó con la participación de la mayor parte del equipo humano original, más la contribución de Pedro Chaskel en la compleja tarea del montaje. Las tres películas resultantes se titulan *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*, títulos que se fueron completando en tiempos diversos, entre 1976 y 1979, hasta conformar el gran fresco que conocemos con el título *La batalla de Chile*.

De ésta puede decirse algo que no es fácil aplicar a otra película chilena: es un filme ya clásico. Por la vastedad de su recorrido de uno de los períodos cruciales de la historia de Chile y por sus cualidades propiamente cinematográficas. La crítica ha señalado el papel jugado en la cinta por el plano–secuencia, que no suele ser usual en el cine documental, y de cómo su empleo, gracias a las ideas con que su realizador y el equipo de colaboradores encaraba el rodaje de cada situación y a su visión comprometida con lo que se estaba filmando – más la calidad técnica del trabajo, muy superior a la media del que

muestran los simples noticiarios–, da un cine directo que “no tiene descartes”, que muestra al espectador lo que está pasando trasladándolo al propio lugar de los hechos sin que lo perturbe “la convención del montaje”.

La batalla de Chile tuvo a nivel mundial un eco que no suele ser frecuente en el género documental. Quizás un único caso similar sea el muy reciente del norteamericano Michael Moore con su filme *Fahrenheit 9/1*1. Ganó muchos premios y se exhibió en innumerables festivales en Francia, Estados Unidos, Italia, Unión Soviética, las dos Alemanias, España, Cuba, México, Venezuela, Bélgica, y otros países. La crítica internacional ha escrito abundantemente sobre el filme, prodigando los elogios. El brasileño Paulo Paranaguá, que es probablemente uno de los que han estudiado más a fondo la historia y desarrollo del cine latinoamericano, considera que la película de Guzmán y *La hora de los hornos*, de Octavio Getino y Osvaldo Solanas, son las dos obras maestras del documental latinoamericano de todos los tiempos.

12. Los años de la dictadura

Cuando en la primavera de 1973 se produce el golpe militar, Chile vive el peor cataclismo político y social que el país haya sufrido a lo largo de toda su historia. Se abre un período en que, paralelamente a cambios profundos experimentados por la institucionalidad, se practica un franco terrorismo de Estado, que aplica en forma premeditada la prisión, las torturas, los asesinatos, la desaparición de personas y el exilio de masas considerables de ciudadanos.

La represión alcanza a todos los dominios del acontecer nacional, sin excluir la vida cultural, sobre la que cae una pesada lápida. El cine, por supuesto, no escapa a este destino. El signo inicial más visible es, el mismo 11 de setiembre de 1973, el asalto perpetrado contra los estudios de Chile Films, en el que la fuerza militar secuestra centenares de películas –filmes de ficción nacionales y extranjeros, documentales, cintas de actualidades, noticiarios antiguos y recientes, etc.–, los hace apilar en el patio principal del establecimiento y les prende fuego enseguida. Esta pira ardiente, cuyas llamas duraban mientras eran destruidos los archivos, velados miles de metros de película virgen y virtualmente demolidos un laboratorio e innumerables implementos, se convierte sin duda en la imagen paradigmática del drama que, a partir de ese día, comienza a vivir el cine chileno.

El proceso de desmantelamiento que sufre en esos años el cine chileno ha sido examinado por la investigadora María de la Luz Hurtado, quien ha analizado el fenómeno, desmenuzando las diversas etapas vividas sobre todo en la primera década de la dictadura. Se produce en primer lugar un fenómeno calificado de "desarticulación", en que virtualmente desaparece la producción cinematográfica argumental y documental. Se cierran los órganos ligados al Estado o a las universidades, en los que hasta antes de septiembre de 1973 descansaban los mecanismos responsables de la actividad fílmica del país. Chile Films, desde luego, pasa a depender en lo sucesivo del Canal Nacional de Televisión, órgano mediático privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran enseguida los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago. Se deroga, por otra parte, la ley dictada durante el gobierno de Frei que proveía normas de protección al cine nacional, desapareciendo para el productor independiente toda posibilidad de desarrollar su trabajo.

[22]

Un factor esencial del desmantelamiento fue, por añadidura, el éxodo masivo de la gente que trabajaba en cine. Varios de ellos caen en prisión después del golpe de Estado, algunos incluso desaparecen y la gran mayoría ve completamente bloqueadas sus posibilidades de trabajo, lo que origina el exilio de realizadores, técnicos e intérpretes; por propia voluntad algunos, otros expulsados por la autoridad. Fue una situación similar a la que sufrieron músicos, escritores, artistas plásticos, profesores universitarios, investigadores, artistas de teatro, una verdadera "fuga de cerebros" en el campo de la creación cultural y artística.

Está también el problema de la censura y en particular el de la autocensura, muy rigurosa en los primeros años y que no solo no se remedia con el tiempo, sino que incluso se torna en algunos casos más estricta, por el temor que surge en las autoridades ante el auge que comienzan a experimentar a partir de 1982 las formas alternativas del audiovisual. Todo producto audiovisual debe ser autorizado por la censura, aunque no sea exhibido en circuito comercial. Un índice de la actitud extrema asumida por la autoridad lo da el hecho de que en relación con los largometrajes de ficción extranjeros, en un período de once años –según apunta Hurtado–, el Consejo de Calificación Cinematográfica –denominación eufemística con que se conoce el organismo encargado de la censura– rechazó la exhibición de un total de 345 películas, o sea, un promedio de más de treinta cintas por año.

Hacia 1978 comienza lo que Hurtado denomina la "recomposición" del cine nacional. El trabajo cinematográfico comienza a reactivarse con características bastante singulares. En la actividad audiovisual cobra una importancia inusitada la presencia de la iniciativa privada, y el cine documental y argumental se ve drásticamente reemplazado por el "spot publicitario".

La clave de toda esta situación descansa en la preponderancia sin contrapeso que adquiere la televisión, y el gran desarrollo que tiene en ésta la publicidad comercial, camino inevitable para que los canales puedan procurarse su propio financiamiento. La publicidad se transforma así en la base esencial de sustento del sistema televisivo chileno.

Este fenómeno abre una real posibilidad de trabajo a los cineastas que han permanecido en Chile. Crean productoras privadas, lo que en algunos casos les permitirá juntar dinero para realizar filmes de ficción o documentales. A comienzos de la década del 80 funcionan 18 estudios de filmación, lo que contribuye, además, a la formación de nuevos cineastas.

La presencia del video como soporte audiovisual mayoritario, va a configurar una situación enteramente nueva. Los cineastas chilenos no habían imaginado hasta entonces que el video, que en 1984 se había transformado en el instrumento clave de comunicación nacional, iba a ser para ellos "el medio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales", según explica Patricio Guzmán. Es digno de señalarse que la dictadura militar propiciaba una política de desarrollo del universo audiovisual para "formar una legión de espectadores obedientes al mensaje oficial", según apunta Guzmán. Lo que no podían prever los gobernantes es que esta política iba a generar también, al tiempo, un amplio fenómeno de respuesta, en la que el video iba a transformarse en "uno de los factores más importantes del combate informativo contra la cúpula militar".

Entre 1980 y 1983 se vive una suerte de *boom* en la producción de videos documentales. Según los datos homologados por el "Catálogo 2000",

[23]

en ese período se produjo una cincuentena de obras, cifra que debe ser sin duda superior. Según otras investigaciones, si se consideran los videos producidos desde el momento en que hace su aparición el formato en Chile, incluyendo, fuera de los documentales,

los de ficción, que son numerosos, la cantidad se eleva a los 200 hacia fines de 1984, y se duplica en los dos años siguientes.

[24]

Por otra parte, gracias a sus bajos costos, la facilidad de manipulación, montaje y edición, el video contribuyó a la rápida difusión de su uso, convirtiéndose en la palanca que fortalecía la refundación del cine en el interior del país –que hacia 1986 muestra signos de un previsible resurgimiento–, y a fomentar sobre todo la vocación por el cine documental, cuyo principal objetivo, según opinión generalizada, es ser "testigo de la realidad".

1983 marca un punto de inflexión en el curso de la situación política y social de Chile. Será conocido como "el año de las protestas", y en él se produce una serie de cambios en la vida del país. Del fenómeno de las manifestaciones callejeras deja constancia un largometraje documental filmado por el colectivo Cine–Ojo, *Chile, no invoco tu nombre en vano.* Esta cinta tiene un carácter virtualmente pionero, porque es la primera que registra escenas de las grandes protestas populares contra la dictadura vividas en aquel año, las que luego se reproducirán una y otra vez en películas sucesivas.

Ese año, presionada por los acontecimientos, la dictadura relaja ciertos controles oficiales, lo que permite que vuelva al país un número considerable de personalidades del arte y la cultura. Pintores, músicos, escritores, cineastas. Documentalistas como Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, y realizadores de filmes de ficción como Luis Vera y Gonzalo Justiniano. Algunos retornan por un tiempo limitado, filman en el país y luego vuelven al extranjero, como Rodrigo Gonçalvez, que realiza en el país dos documentales *Así golpea la represión* y *Rebelión ahora*. O Carmen Castillo, que viaja desde Francia para realizar *Los muros de Santiago*, y se reinstala luego en París.

En 1983 es notorio el papel que juegan en el auge del nuevo soporte audiovisual no pocos colectivos de producción: Video–Filmación, Grupo Gepy, Área de Comunicación de la Vicaría de la Pastoral Obrera, Colectivo Valdivia, Taller de Comunicaciones Maipú, Cine QuaNon, Grupo Cada, Cine Proceso, y varios más. El grupo Proceso produjo los llamados Noticieros Alternativos y una cierta cantidad de programas sobre temas relacionados con los derechos humanos, la mujer, la educación popular y la política. Este material, junto con los cerca de cincuenta programas mensuales producidos por la revista *Análisis* dentro del denominado Proyecto Teleanálisis,

constituye una de las principales fuentes de documentación audiovisual existentes en Chile sobre el período de la dictadura.

[25]

Es indudable el gran valor que tiene, visto con la perspectiva del tiempo, el trabajo realizado a partir de 1984, fecha de su puesta en marcha, por Teleanálisis. El periodista Augusto Góngora, uno de sus gestores, junto con Fernando Paulsen, cuenta cómo nació la idea. Aspiraban, dice, a "mostrar el país real, y no el que se veía en la televisión oficial, que estaba controlada por la Dictadura... Queríamos mostrar imágenes del país invisible, para poner en evidencia los conflictos verdaderos que estaban viviendo los chilenos en ese minuto, muchos de los cuales tenían obviamente relación con la dictadura".

[26]

Durante cinco años registran mes a mes los principales hechos que marcan la política represiva de la dictadura. Uno de los primeros videos muestra las diversas actividades y manifestaciones públicas organizadas durante la celebración de la Jornada por la Vida el 9 de agosto de 1984, convocada por el cardenal Raúl Silva Henríquez. "En agosto del 85 hacen un reportaje a la investigación llevada a cabo por el juez José Cánovas sobre el secuestro y degüello de José Manuel Parada y sus infortunados compañeros"; en abril del 86 preparan un documental sobre "el armamento y elementos de represión que utiliza carabineros durante las manifestaciones callejeras; los efectos de los gases lacrimógenos en la salud de las personas, los nuevos carros lanzaaguas, las tácticas disuasivas", etcétera; en marzo del 88, un documental sobre Los Prisioneros, el popular conjunto de rock, que da cuenta del fenómeno de un sector de la juventud chilena que encuentra en este grupo musical un intérprete de sus angustias y esperanzas; etc. Y así, sucesivamente, los noticiarios de Teleanálisis van desplegando un muy amplio abanico documental sobre el acontecer cotidiano de aquellos años. Muchos de estos materiales fueron exhibidos en el programa de televisión "Cine Video", que Augusto Góngora hizo un tiempo después de haberse restablecido la democracia.

Otros títulos: *Combatiendo el hambre*, acerca de cómo los sectores populares organizan ollas comunes para combatir el hambre; *Vivir de la basura*, *La batalla de Octubre*, *La oposición sale a la calle*, un recorrido por las diversas protestas multitudinarias en Santiago; *La estrategia del miedo*, etcétera.

Fuera de su labor en Teleanálisis, Góngora intentó ir más allá del

reportaje, incursionando en el documental "más calmado", el que se prepara en cuatro o cinco meses de labor, condiciones que pudo encontrar en el Ictus, donde pudo realizar, entre otros trabajos, *Los niños prohibidos*, que abordaba el problema de cómo afecta la vida de los niños la violencia existente en Chile durante la dictadura, y *La comunión de las manos*, que trata del tema de los detenidos desaparecidos apoyándose en el dramático testimonio de Ana González, quien quedó sola tras la detención y desaparición de los cinco integrantes de su familia.

Es interesante la acotación que hace Góngora a propósito de su trabajo como documentalista en aquel período. Señala el problema que se creó inicialmente con el exilio de la mayoría de los cineastas y la concentración en tareas de publicidad de aquellos que permanecieron en el país o retornaron a partir del 83. "Quedó un vacío –dice– y ahí nos metimos nosotros. Éramos periodistas, no éramos cineastas y teníamos inquietud por la cuestión audiovisual, y ahí nos metimos por la vía documental".

[27]

El Ictus es otro de los puntos de referencia obligados cuando se reconstruye lo que se hizo en Chile en el campo del audiovisual durante los años del gobierno de Pinochet. En el grupo teatral de ese nombre, cuyos orígenes se remontan a mediados de la década del 50, se incubó una iniciativa para abrirse al mundo del video. "Con un grupo de Ictus –cuenta Claudio di Girolamo – y con Pablo Salas, que era camarógrafo, nos interesaba cumplir con una intención muy simple: registrar, aunque no pudiera ser otra cosa, pero registrar con un medio audiovisual lo que estaba sucediendo en las poblaciones, las represiones y todo lo demás... Y así nacieron un sin fin de documentales". El proyecto se pone en marcha en 1978, y al año siguiente produce sus primeros videos, organizando en forma paralela un sistema de distribución nacional alternativo a los circuitos comerciales habituales, lo que le permite llegar a amplias capas de la población. Su trabajo se prolonga hasta más allá del término de la dictadura, pero cuando el régimen de Pinochet está ya en sus tramos finales, Ictus ha logrado producir una cincuentena de videos. Cerca de veinte son de ficción, lo que muestra que algunos cineastas cuya vocación los inclinaba a este género, han optado por esta alternativa para poder cultivarlo. Es el caso de Silvio Caiozzi, que filma *Candelaria* (1981), cortometraje, y el mediometraje *Historia de un roble solo* (1982); o de Pablo Perelman, que con una primera versión de pocos minutos de *Imagen latente* entrega una especie de esbozo de lo que años después será ya el conocido largometraje argumental en

formato normal. Pero la gran mayoría son documentales, que ofrecen un amplio registro de los más diversos aspectos de la vida nacional de aquellos años. No son pocos los autores que se destacan por su trabajo: Joaquín Eyzaguirre, Luciano Tarifeño, Tatiana Gaviola, Pedro Chaskel, Pablo Salas, Patricia Mora, Augusto Góngora, Vicente Sabatini, Cristián Galaz, Gerardo Cáceres, Germán Liñero, Ricardo Vicuña, Rodrigo Moreno, Sergio Navarro.

Di Girólamo tuvo, como otros, conciencia de que el video representaba una salida alternativa para reemplazar al inexistente cine chileno de entonces. Filmó historias de ficción, entre ellas *Sexto-A 1965*, que tuvo un cierto impacto nacional e incluso internacional. Él mismo, sin embargo, valoraba las ventajas del documental por su mayor capacidad para dar cuenta de los dramas de la vida cotidiana. En los videos argumentales –dice– “tú puedes inventar la historia que quieres”, pero en el documental “tú ves las escenas tal como están sucediendo”. Lo sostiene a propósito del que es probablemente el más importante de sus videos documentales, *Andrés de la Victoria*, que relata el martirologio del sacerdote francés André Jarlan, asesinado en la población La Victoria en 1984, en medio de las grandes protestas populares que se vivieron en los meses de septiembre y octubre de ese año. Lo filmó con el camarógrafo Pablo Salas, de quien Di Girólamo dice: “ese gallo era suicida”, porque metía su cámara en medio de las balas, enfrentando a las tanquetas. “Con él –reitera–hicimos algo que era claramente suicida, porque vimos que el disparo que mató a André Jarlan venía de abajo, era una casa de paneles y empezamos a pesquisar”. Descubrieron una muesca en un árbol, probando que los carabineros habían disparado, no al aire como ellos sostenían, sino a la casa en que habitaba Jarlan. Siguiendo la trayectoria del balazo, descubrieron el hoyo a través de la pared, lo que se ve en el documental, y la dirección que llevó la bala hasta dar con el cuerpo del sacerdote. En su investigación, el magistrado Cerda pidió ver el documental como prueba, para acreditar la responsabilidad de las fuerzas policiales. “Como cristiano –dice Di Girólamo– me hice la pregunta ¿por qué murió André Jarlan?” Y se responde a sí mismo agregando que eso no hubiera pasado si hubiese vivido en una casa de material más sólido, pero el hecho de vivir como el resto de los pobladores le costó la vida. La respuesta, según él, se la dio el documental.

[28]

Vale la pena, a propósito de la mención de Pablo Salas, evocar la labor cumplida por este notable camarógrafo. Estudió inicialmente Ingeniería, aunque no terminó la carrera. A comienzos de los 80 se

interesó por el trabajo de cámara y muy pronto estaba trabajando con Caiozzi, que rodaba en video sus primeras incursiones fílmicas con textos de José Donoso, y luego con el Ictus. Trabajó para las televisiones italiana y alemana cuando éstas venían al país a filmar las manifestaciones populares. Por su coraje para enfrentar con la cámara las situaciones más arriesgadas, y por la calidad del trabajo resultante, se convirtió en algo así como el camarógrafo por antonomasia de las protestas masivas. Participó en innumerables documentales, tantos que en muchos de ellos ni siquiera figura su nombre. Fuera de la cámara, se hizo experto en el trabajo de edición e incursionó incluso en la realización. Se le deben en este terreno varios trabajos, entre los cuales los más importantes son *Hasta vencer* (1984) y *Somos más* (1985), realizado este último en colaboración con Pedro Chaskel. Su valentía a toda prueba lo llevaba a desafiar las situaciones más peligrosas con el solo objeto de no perder detalle de los hechos que estaba filmando. Esta característica suya, más la gran solvencia técnica y profesional de su labor –cualidades disimuladas tras una poco común modestia– hacen de él, según algunos, uno de los camarógrafos claves del período. En alguna medida, encarna los rasgos que fueron característicos de muchos de los que, en esos años, se jugaron por hacer este trabajo: una ética basada en la modestia, el desprendimiento, la fraternidad, sumados al coraje; cualidades nacidas en el enfrentamiento con una realidad brutal, sentida muchas veces como sin mañana.

Somos más, correalizado con Pedro Chaskel, recoge el lema de una gran marcha pacífica de mujeres organizada con ese nombre el 30 octubre del 85. Dos cámaras registran simultáneamente en detalle la manifestación, desde sus inicios hasta el momento en que logra culminar, a pesar de la violenta represión policial. Chaskel dirige posteriormente, en 1987, *Por la vida*, con Salas a cargo de la fotografía. El documental da cuenta de las actividades, entre 1984 y 1987, del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, integrado por sacerdotes y laicos, que realizaba manifestaciones callejeras exigiendo el cese de la tortura sistemática e institucionalizada que empleaban las fuerzas represivas del régimen de Pinochet. Obtuvo varios premios en Chile y en el exterior.

Para entender mejor las características del trabajo de aquel tiempo, hay que tener en cuenta al menos dos factores. En primer lugar, la motivación, que es inequívoca: colaborar en la lucha contra la dictadura; y en segundo lugar, una cultura y una práctica que venía de los años 60 y 70, la de filmar "cámara en mano", que es, según algunos, una de las virtudes que hay que tener para hacer documentales. Según Germán Liñero, documentalista, uno de los que

brillaron en este campo fue Jorge Müller, que dio en *La batalla de Chile* un camarógrafo espectacular del reporteo en la calle, lejos el mejor de Chile".

En una larga entrevista que le hacen a Salas las autoras de la memoria universitaria tantas veces citada, hay un trozo sobre la población La Victoria que nos parece ilustrativo de la atmósfera en que los documentalistas trabajaban en los duros años de la dictadura.

"En ese tiempo –cuenta– la población era casi entera con calles de tierra; cuando había protestas, el día antes o un par de días antes, la gente salía a conseguir neumáticos y hacían zanjas, estaban todo el día haciendo zanjas; era como 'trabajo voluntario', viejas, niñas, los adultos, los jóvenes, todos hacían zanjas gigantescas, como de uno o dos metros, para que no pasaran las tanquetas ni los pacos. Claro que las calles pavimentadas tenían barricadas no más, así que las tanquetas volaban las barricadas y pasaban igual. Había una organización sumamente interesante y los curas cumplían una función de darle un espacio. (...) El cura Pierre Dubois iba donde los pacos o donde los milicos que estaban disparando contra la población. Al otro lado de la Avenida La Feria había un vertedero y el vertedero tenía una muralla grande, ahora hay allí un parque, y ahí se ponían los milicos y disparaban y por eso siempre moría gente, porque le disparaban a la gente (...) El cura, siempre que llegaban los pacos y había una protesta, iba a calmar a los pacos para que no dispararan, para que no hubiera muertos. Nosotros llegábamos ahí, fotógrafos y periodistas, nos quedábamos cerca de la casa de los curas, no la casa misma, dejabas el auto allí, las baterías, los trípodes, y salíamos, íbamos a las barricadas".

[29]

Solía acompañarlos el sonidista Marcos de Aguirre, quien sostiene que salir a filmar era vivir una suerte de militancia.

En este período, la realidad dominante en el audiovisual es la presencia del video, que se convierte en el soporte mayoritario y abrumador del trabajo de los cineastas. Es un fenómeno que se repite en las naciones menos desarrolladas, presentándose como una suerte de "cine imperfecto" (no previsto por Julio García Espinosa, autor del término), compatible con la pobreza de recursos de esos pueblos; pero además, se revela por entonces, a nivel universal, como una seria alternativa posible a las técnicas tradicionales del trabajo cinematográfico.

En Chile se convirtió en un verdadero *boom*. La lista de quienes aparecen realizando videogramas de ficción y documentales es impresionante. Un fenómeno singular es la notable presencia de un extenso contingente de mujeres, a quienes se deben algunos de los mejores documentales realizados en ese período.

Tatiana Gaviola es una de ellas. Formada en la Escuela de Comunicación de la Universidad Católica, tiene como tema permanente y obsesivo "la memoria". "Encontrar –dice– una visualidad para toda la cantidad de imágenes, sonidos, olores, colores, formas, historias que se desencadenan y forman el pasado, la memoria colectiva y personal, la fantasía de uno y de todos". Debuta en 1981 con *Nguillatún*, homenaje al pueblo mapuche en el aniversario de una de sus últimas rebeliones. Con posterioridad, realiza *Tiempo para un líder*, que recrea la trayectoria política del Presidente Eduardo Frei Montalva. Luego se concentra en el tema de la condición femenina en *Tantas vidas una historia* (1983), sobre las mujeres de las poblaciones; más tarde realiza *Machalí, fragmentos de una historia*, sobre los orígenes de la Confederación de los Trabajadores del Cobre, y *Yo no le tengo miedo a nada* (1984), que es una frase que como *ritornello* repiten sin cesar rostros de mujeres. *Tres mil mujeres más cuatro* es un notable documental en que efectivamente, cuatro testimonios de personalidades femeninas de la cultura parecieran esclarecer algunos de los parámetros que definen la esencia de la mujer en Chile. Tatiana Gaviola se define en la década de los ochenta como "una más entre los dementes que apostamos al delirio de hacer películas en este país, sin medios y sin nada, con el puro proyecto loco y las ganas, aunque con el agregado adicional de 'sentirse bajo sospecha' solo por ser una mujer que ha pretendido dirigir". En los años siguientes realiza *Muerte en Santa María de Iquique* (1986), en el que a partir del presente de las oficinas salitreras abandonadas se rastrean los recuerdos de lo que fue la huelga que culminó con la gran masacre obrera de 1907. *No me olvides*, de 1988, registra un gran acto realizado en el Paseo Ahumada por la agrupación Mujeres por la Vida en recuerdo de los

desaparecidos. En este mismo año intenta por primera vez incursionar en el cine de ficción con *Angeles*, experiencia que repetirá, ya en democracia, con el largometraje *Mi último hombre* (1996).

Una de las más destacadas documentalistas es Patricia Mora. Realiza en 1981 *Allende vive*, que recrea la historia del líder popular en sus diversas etapas hasta el momento en que es elegido Presidente de la República. Recorre enseguida una temática, que va desde la situación de los jóvenes en *Carrete de verano* (1984) –realizada junto con Marcos de Aguirre–, en que éstos hablan, mientras están de vacaciones, de sus problemas y esperanzas, hasta el de las mujeres trabajadoras en *Temporeras*, pasando por el tema de los hijos del exilio en *Volver*, enfrentados a los problemas de su reinserción. *Nube de lluvia* (1989) tiene un apoyo importante en la bella fotografía de Héctor Ríos; es el más celebrado de sus documentales, y en él la cineasta resuelve, al mostrarnos la vida de las mujeres aymarás, una doble inquietud: la propiamente antropológica y las vicisitudes actuales de su condición en tanto mujeres, enfrentándolas al Chile de hoy a partir de una poética incursión en las ritualidades de un pasado remoto.

Como es natural, el tema de la mujer es más o menos dominante en el trabajo de las cineastas de este período. Está presente en *Todas íbamos a ser reinas* (1983), de Magali Meneses, producido con el apoyo, justamente, del Círculo de Estudios de la Mujer, sobre la presencia del feminismo en Chile. Paralelamente cultiva el video experimental con *Tránsito* (1982), *La comida* (correalización con Sybil Brintrup, 1983) y *Diario de viaje* (1985). A partir de 1990 su trabajo ha estado concentrado principalmente en la televisión; ha filmado numerosos cortos de ficción, incluso uno que tiene la particularidad de estar íntegramente hablado en mapudungun, *Wichan*, basado en la vida de Pascual Coña, cacique mapuche fallecido en la década del 20.

En la línea también del video experimental, aunque más cercano a lo que algunos denominan videoarte, destacaron en los 80 Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit. Realizan inicialmente *Gabriela Mistral, vida y obra*, que intenta reconstituir la trayectoria de la poetisa apoyándose en documentación fotográfica. A las dos pertenece *El padre mío*, pero luego cada una hace lo suyo y Rosenfeld realiza numerosos títulos: *Una milla de cruces sobre el pavimento*, basada en lo que fuera inicialmente una "acción de arte"; *Sumar una huelga*, *Una herida americana*, *Toldo*, *Teatro del oprimido*. Eltit, por su parte, hizo varias *Zonas de dolor*, acercamientos a cierta población marginal: prostitutas, vagabundos, etc. El trabajo de estas autoras, así como el de otros cultores del video experimental, aparece ligado a un movimiento en el campo de la creación artística denominado la "avanzada" por una de

sus mentoras, la escritora Nelly Richard. “Este movimiento surge, como ocurre siempre en los períodos de crisis profundas, como una ‘reacción contra todos los convencionalismos ortodoxos’. Muestra (como el dadaísmo europeo de los años 20) la misma inclinación por la burla y la blasfemia, y aporta del mismo modo, a la creación artística chilena, un cierto ‘fermento de libertad’ que no puede menospreciarse”.

[30]

Es, por otra parte, una tentativa que puede ser eficaz para “despistar o burlar los mecanismos de la censura”, según palabras del camarógrafo y realizador Germán Liñero.

Hay varios nombres más entre las documentalistas de esta época: Pamela Pequeño, que realiza (con la colaboración de Francisco Salas) *Trabajadores de estación*, sobre la realidad de los trabajadores del campo conocidos como “temporeros”; Ana María Egaña, Lucía Salinas, Ximena Arrieta, Sandra Quilaqueo, Soledad Fariña, Gloria Camiruaga, Verónica Méndez y otras.

La cantidad y calidad de los documentales filmados en video es tal, que quienquiera que se proponga investigar la realidad chilena de los años de la dictadura, no solo no podrá prescindir de ese material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis de aquel período del más inapreciable valor.

Uno de los primeros en abordar frontalmente el tema de la tortura es Hernán Fliman. Antes del golpe había ya desarrollado una labor como documentalista en la Televisión Nacional, y durante la dictadura, paralelamente a la labor de publicista, es el pionero en la recolección en video de testimonios de quienes habían sido torturados en las cárceles de Pinochet. Apoyándose en la labor de las psicólogas Elizabeth Lira y Eugenia Weinstein y la psiquiatra Fanny Pollarolo, filma *Testimonio 1*, en el que “uno tras otro se suceden los rostros de los prisioneros recién liberados frente a la cámara. Esta simplemente registra y deja fluir las narraciones de apremios, torturas y vejámenes entregados por las víctimas, transformando el material en un sobrio pero impactante testimonio de indesmentible valor documental”.

[31]

Fuera de otros numerosos trabajos suyos, Fliman filmó varios documentales en correalización con Rony Goldschmied.

Germán Liñero es autor de varios documentales, entre ellos *Sol y*

lluvia (1988), sobre el conjunto musical del mismo nombre, y *Entreactos del teatro Q* (1990), que relata el trabajo de un grupo teatral formado por jóvenes obreros que aspiran a incursionar en el teatro profesional. De vuelta de Francia, donde estudió cine, se ve obligado como muchos otros a trabajar en publicidad para sobrevivir, pero desarrolla, con todo, una importante labor como camarógrafo, en documentales de Patricia Mora, Francisco Gedda, Ignacio Agüero, Carlos Flores, Claudio Sapiaín.

Ignacio Aliaga ya había filmado en los años de la Unidad Popular, entre otros documentales, *Campamento Sol naciente* (1972), en que se relataba una experiencia bastante inédita, un campamento levantado por mujeres. En los años de la dictadura filma *Margarita Acuña*, que subraya sus preocupaciones por el tema antropológico, al abordar aspectos de la vida de una cantora popular.

De todas maneras, realizar en aquellos años incluso un documental sobre una folklorista era mirado como una actividad peligrosa, porque implicaba instalarse en barrios marginales o poblaciones. “Yo creo –dice– que el cine, en la perspectiva documental, es un gran instrumento de escudriñamiento del ser humano en su riqueza y en su pobreza”.

[32]

Es autor también de *Quién es el loco, chorito*.

En una línea que se aparta del documental de denuncia del régimen, sin que por ello desmerezca su interés, trabajan algunos realizadores como David Vera-Meiggs, cuyo filme *Casas viejas* (1975) ofrece una visión de la arquitectura del barrio poniente de Santiago, las construcciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX, testimonios de un Santiago que se resiste a los cambios urbanísticos. Otro cineasta, José Román, que en la década del sesenta había realizado el notable documental *Reportaje a Lota*, hace en video *La hormiguita*, sobre la ex esposa de Neruda, que ya separada de éste desarrolla una importante labor como pintora. En la misma línea de difusión de la labor de un artista plástico, realiza *Juan Francisco González*, uno de los grandes de la plástica nacional.

Un caso similar es el de Carlos Flores, que había realizado, durante el período de la Unidad Popular, los documentales *Nutuayin Mapu* (1971) y *Descomedidos y chascones* (1972). En 1976 filma *Pepe Donoso*, el primer registro documental que se haya hecho sobre el novelista, y en 1981 *El Charles Bronson Chileno*, que retrata la manía

del chileno de “querer ser parecido a…“, que Flores interpreta como un fenómeno asociado al modelo económico de la dictadura, que consistía en alguna medida en imponer una transformación que estaba convirtiendo a Chile en una suerte de “segundo Miami”.

La lista de documentales realizados en este período –no todos en formato video– es casi interminable. Ciertamente, no es digno de ser rescatada la totalidad de lo que entonces se produjo, pero aparte de los autores ya mencionados, hay no pocos más cuyos trabajos merecen ser recordados. Juan Enrique Forch realiza, recién retornado del exilio, *Gracias por el favor concedido*, dedicado a algunas de las más célebres “animitas” de Chile, y *Papá te habla desde lejos* y *¿A quién no le gusta Parra?*, dedicado a Nicanor Parra, entre otros. El tema mismo de los desgarros de la reinserción después del exilio, los toca años después Claudio Sapiaín en *Eran unos que venían de Chile* y en *De vuelta también en mi país* (1989). Uno de los más prolíficos es Joaquín Eyzaguirre, autor de muchos documentales, entre ellos, *Romance para el otro Santiago* (1982), *Pequeña Latinoamérica* (1983), *Alto Chelle* (1984), *Dolores* (1984). De ese mismo año es *Regreso*, que recoge múltiples imágenes de Isabel Parra, que ha vuelto a Chile aprovechando una autorización limitada. El tema de nuestros cantantes y conjuntos musicales es más o menos recurrente entre los documentalistas. Cristian Galaz retrata en *Los Prisioneros* las vicisitudes de este popular grupo de rock a partir de un concierto en el Estadio Chile. Una vez restablecida la democracia, Galaz cosechará sus mejores laureles como cineasta en el cine de ficción. Es el caso, también, de Marcelo Ferrari, quien realiza diversos documentales y, conjuntamente con Galaz, *Javiera de Chile* (1989), una semblanza de la hija de José Manuel Parada, degollado por la dictadura en 1985. Luciano Tarifeño, hoy director del Festival de Cine de Viña del Mar, realiza por su parte, *Música y palabras* (1979) y *Toda una vida* (1980).

El dramaturgo David Benavente filma *El Willy y la Miriam* (1982), que trata de los estragos que produce la cesantía en la relación de una pareja popular; otros trabajos suyos, también de 1982: *Huetchemapu*, sobre los huilliches, y *Mecánicos*, sobre los trabajadores de una industria textil, temas –sostiene–que podían darse sin caer en las trampas de la censura, porque aunque tocaban temáticas políticas, éstas eran más cultural-políticas que político-culturales, “estrategia que me permitió indagar en muchas realidades”.

[33]

Vicente Sabatini, que en la década de los 90 y años siguientes se concentrará en la televisión, realiza varios documentales, indicativos

de su posterior preocupación por los temas históricos: *Clotario Blest* (1987), esbozo biográfico del dirigente sindical, y *Mancomunales del desierto* (1988), recapitulación sobre el papel jugado por estas organizaciones en las luchas sindicales de los obreros salitreros, a principios del siglo XX. Gerardo Cáceres aborda también un tema afín a este último en *Recabarren en la memoria* (1988), sobre la vida de uno de los fundadores del movimiento obrero chileno.

Algunos cineastas cultivan el género del documental de exploración de nuestra realidad geográfica, marcando una clara diferencia con quienes en otros tiempos ponían el acento principal o puramente en la nota turística. Los hermanos Patricio y Juan Carlos Bustamante, por ejemplo, filman en formato 16 mm. *Domingo de gloria* (1980), que va más allá de la simple contemplación del paisaje rural, y *El Maule* (1982), que registra el curso del río desde sus fuentes cordilleranas hasta la desembocadura, cubriendo no solo el entorno geográfico, sino la realidad humana a lo largo de todo su recorrido. Una línea similar es la de Francisco Gedda y Sergio Ñuño, que comienzan en esos años a filmar para la televisión, respectivamente, sus series *Al Sur del mundo* y *La tierra en que vivimos*, que se prolongan durante muchos años.

Uno de los documentales más interesantes del período es *Dulce Patria*(1985), de Juan Andrés Racz, por su tentativa de ir más allá de la coyuntura inmediata, proporcionando una visión abarcadora de la dictadura de Pinochet. Fuera de las protestas, contiene entrevistas que recorren un amplio abanico de opiniones de los más diversos sectores, ofreciendo una suerte de diagnóstico global de la situación del país, doce años después del golpe de Estado. Su documental siguiente, *No me amenaces* (1990), viene a ser complementario del anterior, porque resume, al término del régimen de Pinochet, una síntesis reflexiva, comentada por poetas, políticos, clérigos y otras personalidades, de lo que fue el régimen dictatorial.

Aunque su obra no es extensa, el nombre de Ignacio Agüero está ya inscrito en la nómina de los documentalistas más destacados del cine chileno. Ha hecho solo seis películas, desde su debut en 1982 con *No olvidar* hasta *Una villa alegre*, que data del reciente 2004: un número suficiente, sin embargo, para que a través de ellas su autor haya conseguido, gracias al tratamiento de los temas escogidos, “un relato único y particular de parte importante de la memoria de nuestro país”.

[34]

No olvidar cuenta la historia de tres familias campesinas que habían estado buscando durante años el paradero de quince miembros de estos tres grupos familiares, que fueron detenidos por la policía y negados sistemáticamente por ésta hasta que un día se descubren sus cuerpos en los hornos de una mina de cal de Lonquén. El filme se inicia con la caminata de una mujer que va desde el pueblo de Isla de Maipo hasta el sitio donde encontraron los cuerpos. Forma parte de un grupo de mujeres que van en romería en esa dirección y a la que el cineasta fue invitado a sumarse.

"Una caminata de una o dos horas, eran unas trescientas personas, gente de la iglesia, familiares de detenidos desaparecidos, caminando durante horas por los cerros, y me pareció que era muy expresivo de lo que pasaba, o sea, todo el país iba en una dirección, que era el crecimiento económico, el consumo, la riqueza, eso era lo que se sabía, lo que se veía por televisión, pero esas mujeres iban en un sentido contrario, no tenían nada que ver con ese mundo".

Lo que más lo conmovió fue la visión del horno que sintió que era algo así como “una gran animita chilena”, representativa de todos los asesinados en el país, en tanto que éste vivía preocupado de “los autos japoneses”, de la quimera ilusoria de la prosperidad material. La imagen de aquella mujer, que va en una dirección opuesta a estos ideales, abre el filme y también lo cierra, subrayando una de sus claves metafóricas.

La película fue hecha en la clandestinidad, incluso con miedo en algunas ocasiones. Porque Agüero trabajaba en publicidad, como la mayoría de los cineastas en ese tiempo, y filmar lo que estaba filmando, algo “secreto, subterráneo”, era “vivir una verdadera esquizofrenia”. La idea de hacerla surgió un mes después de haber participado en la romería, un día en que en el diario *La Segunda* apareció la noticia de que los hornos de Lonquén habían sido dinamitados. Y decidió filmar no tanto con la idea de la denuncia como de “meterse en el medio y mirar” y preservar la memoria, lo que es evidente ya en el título. La matanza ocurrió en 1978 y Agüero aspira a que treinta años después o más, se pueda seguir hablando del hecho. Cuando hizo la película, “estaba en guerra” contra quienes asesinaron a los campesinos. Ellos querían que el crimen se olvidara, “yo quería –dice el cineasta– que no se olvidara. Era la guerra de la memoria”.

Como me da la gana (1985) tiene un hilo conductor: una pregunta de Agüero a los realizadores que están en ese instante rodando una película –Tatiana Gaviola, Luis Vera, Andrés Racz–, acerca del sentido de su trabajo, por qué hacen lo que hacen y si le hallan en verdad sentido a la realización audiovisual. Porque están en un país “donde no se pueden hacer películas, en un país que no permite que se hagan películas”. Hay en esto una tensión, en cierta forma un “sin sentido”, porque “quien hace la pregunta no está con una grabadora sino que está filmando, está haciendo una película”.

El hecho es que tras todo esto hay una realidad: en un país en que las cosas están como estaban, con un totalitarismo tan extremo, filmar tenía “un contenido subversivo natural”. “Pararse con una cámara a mirar algo de la realidad era subversivo, representaba la subversión”. En una escena de la película, mientras Agüero está interrogando a Racz, se ve cómo los carabineros avanzan hacia el grupo.”Si andabas con el lote estabas protegido; si andabas solo era difícil. Pero era como un show. Era violento y eso que no era nada lo que se mostraba y

además era tan común, tan habitual. Y tan impune todo, que le sacaran la cresta al que pasaba…”

La película tiene algo de juego: “Pone en escena el hecho de que alguien hace una película sobre otro que hace una película”, y que está llevado al extremo cuando Agüero le pregunta a la cámara “si queda película”. Hay en ello una actitud de displicencia, como de alejamiento de la realidad, que explica de alguna manera el título, *Como me da la gana*, inspirado en una canción entonces en boga, de Luis Aránguiz, que refleja la actitud de cada uno de los directores que están haciendo sus películas. Filman algo que nadie va a ver, no van a poder mostrarla porque ni siquiera hay dónde darla. Y, sin embargo, lo hago –dicen–, *Como me da la gana*.

Agüero tarda unos tres años antes de hacer su película siguiente, *Cien niños esperando un tren*(1988), y con ella alcanza el punto más alto de su trabajo, anterior y posterior. En principio, este filme fue concebido por el realizador como la filmación de una experiencia pedagógica. Se propone rescatar la memoria de un grupo de niños que, entre el juego y el aprendizaje, intentan valorizarse ampliando sus potencialidades como personas y como niños, a pesar de las condiciones políticas, sociales y económicas adversas.

“En la capilla del Espíritu Santo de Lo Hermida, la conocida investigadora del cine chileno Alicia Vega realiza semanalmente un curso en el que enseña a los niños de la población qué es el cine. Al principio parece un tanto insólito ver el empeño de la profesora en mostrar a este conglomerado ‘que nunca ha visto una película en su vida’, lo que es la moderna técnica cinematográfica, introduciéndolos en el conocimiento de los planos, las secuencias, el travelling, etcétera, y en los misterios del movimiento de las imágenes, ilustrándolo todo con la proyección de viejas películas, sin excluir la mítica *Llegada de un tren a la estación*, de los hermanos Lumière”.

La película registra en detalle las escenas de las clases sucesivas, y en forma simultánea, el cineasta “va entrevistando a los niños, conociendo sus ideas y sabiendo de sus vidas, para pasar luego a las vidas de sus padres y a la realidad de su entorno familiar. Van surgiendo así, casi sin proponérselo, las líneas definitorias del drama de los vastos sectores marginales que viven en las poblaciones de la periferia de Santiago”.

[36]

“Los niños descubren los trucos del mundo fílmico”, en tanto que

“el espectador observa la relación muy particular entre realidad y fantasía” y comprueba “el entusiasmo y la creatividad que este taller despierta en niños que desde la más temprana edad trabajan en vez de ir a la escuela”.

[37]

Porque el taller es como una caja de sorpresas llena de universos sorprendentes, y la clase–cuenta Agüero– era “un acto de amor, una lección sobre cómo entusiasmar a los niños con los objetos, con las cosas”. La película se mueve en efecto entre “la ilusión y lo real, entre lo real y lo posible” y establece “una relación entre lo cotidiano y lo poético”, según palabras de su realizador. Hay una secuencia clave, cuando los niños se dirigen en dos buses al centro de Santiago, para asistir por primera vez a una sala de cine, y salen en verdad del país en que viven para ir a otro país, que no tiene nada en común con el de ellos.

El tema del tren, recurrente a lo largo del filme, vuelve a aparecer en la silenciosa y melancólica escena final, cuando se oye el pito de una locomotora, que pareciera ir acercándose a la población. El espectador comprende, a estas alturas, con una contenida emoción, que estos niños, aunque ellos mismos no lo sepan, están esperando algo más que un tren.

El filme mostró que Ignacio Agüero pasaba a ser un autor mayor en el cine documental, no obstante lo cual la recepción en Chile, cálida y entusiasta en el público que podía verla, era fría o abiertamente hostil por parte de las autoridades. El Consejo de Calificación Cinematográfica no se atrevió a llegar tan lejos como para prohibirla –lo que sí acababa de hacer con *Imagen latente*, película de ficción de Pablo Perelman– pero tomó una decisión sorprendente: la calificó “apta solo para mayores de 21 años”, acuerdo que solo se modificó en 1990, cuando la democracia estaba restableciéndose.

Cien niños esperando un tren ha recibido muchos y muy importantes galardones, entre ellos, el Premio de la Crítica de Chile en el año de su realización, el Primer Premio en el género documentales en el Festival de La Habana de aquel mismo año y el John Grierson Award, en Estados Unidos.

En 1989 llegaban a su fin los años de la dictadura y con ello, un duro período para los cineastas. Se abrían las perspectivas y las esperanzas. Lo habían predicho con anticipación múltiples voceros. Un camarógrafo, Beltrán García, declaraba ya en 1985: “El cine chileno

no ha muerto en estos años. Ha estado subyugado, sumergido, clandestino, pero a la creatividad nunca se la ha podido matar ni con fusiles, ni metralletas, y al igual que la vida, no la para nadie". La opinión de Silvio Caiozzi era igualmente tajante. "Hoy somos un país ahogado y desanimado, pero en el instante de vislumbrar un futuro, el cine chileno va a resurgir en un estallido".

[38]

13. El cine documental del exilio

Cuando se instala en el país la dictadura, con su cuota de prisión, de tortura y muerte, se produce un éxodo masivo de chilenos que buscan escapar de la represión. Una buena parte de los cuadros ligados a la actividad cinematográfica abandona el país: realizadores, técnicos, intérpretes. Algunos de ellos tienen ya una trayectoria importante, pero no son pocos los que apenas estaban en los inicios de su aprendizaje en los años de la Unidad Popular.

Por supuesto hubo unos pocos hombres de cine que apoyaron el golpe de Estado y que no abandonaron el país. El régimen intentó armar con ellos una plataforma propagandística de su política y se propuso realizar documentales en Chile Films para distribuirlos enseguida en sus embajadas en el exterior. Uno de los proyectos que se recuerda, según se relata en el libro *La historia oculta del régimen militar*, era muy ambicioso: se encargó a Germán Bécker; se iba a llamar *Los mil días* y estaba basado en el recién editado *Libro blanco*. Nunca pasó de la etapa del guión. En 1979, Andrés Martorell, el otrora prestigioso camarógrafo, realizó *Chile, donde la tierra comienza*, que da una visión "de lo más hermoso y valedero de Chile desde Arica a Punta Arenas, pasando incluso por Isla de Pascua". Fue calificada por las autoridades como "obra maestra que dejará muy bien puesto el nombre de Chile en el extranjero".

[39]

Al igual que en otros frentes de la actividad cultural –la música, la plástica, la literatura, principalmente– la gente de cine que sale al exilio muestra muy luego signos de intentar recomponer su trabajo. Al principio con timidez, para alcanzar luego índices de producción sorprendentes, tanto que en los diez años iniciales del exilio, las cifras superan a cualquier otro período igual anterior de la historia de nuestro cine. Es interesante cómo se va dando la progresión: un filme en 1973, seis al año siguiente, quince el 75, trece el 76, catorce el 77, dieciocho el 78, veintitrés en 1979, veinte en 1980, una cifra igual en 1981, veintidós en 1982 y veintitrés en 1983. La suma total alcanza a

las 178 películas, de las cuales la mayoría son documentales.

[40]

Como se sabe, el golpe de Estado tuvo una enorme repercusión mundial. En todas partes se vivió el acontecimiento como un trauma que solo reconoce precedentes por su magnitud en los ecos alcanzados por la Guerra Civil Española o la guerra de Vietnam. La ola solidaria permitió a los artistas, entre otras cosas, hallar en sus países de acogida la ayuda necesaria para desarrollar su labor. Los cineastas –consagrados o no– hallaron en éstos los puntos de apoyo no solo para sobrevivir sino los medios para filmar.

En los primeros años dominaron las temáticas relacionadas con el golpe militar y sus secuelas (la prisión, la tortura). Otro tema inevitable es el de la vida de los chilenos en el exilio. Hay también tentativas de reconstrucción del pasado, como un modo de mantener viva la memoria nacional. En conjunto, el cine de ese período tiene, como es explicable, una fuerte coloración política, ya que su objetivo manifiesto era el de mantener viva la solidaridad con Chile. Se incurre a veces, en este terreno, en una línea panfletaria no solo extrema sino un tanto pueril. Hay un documental que marca sin matices, desde su título, esta forma de agresividad: *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*, realizada por Sergio Castilla en Suecia en 1974; el autor, no obstante, muestra otra vertiente, ese mismo año, en *Quisiera, quisiera tener un hijo*. El predicamento de documental combatiente lo muestran otras cintas realizadas en la República Democrática Alemana por un cineasta que firma como Juan Farías: *Órgano de Chile* (1975), *Hitler–Pinochet, La revolución no la para nadie* y *Estos ojos y estas esperanzas* (1976). Una orientación similar muestran algunos filmes realizados por diversos colectivos *Cuando el pueblo se despierta* (Francia, 1973), *Nombre de guerra: Miguel Henríquez*, *La piedra crece donde cae la gota*, ambos realizados en Cuba, en 1975 y 1977, respectivamente, y *A los pueblos del mundo* (Estados Unidos, 1975). La misma línea temática está tratada en diversos filmes de ficción.

En el terreno de la recuperación de la memoria histórica el documental de mayor interés es probablemente *Los puños frente al cañón*, de Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert, sobre la historia del movimiento obrero chileno, que sus autores habían comenzado en Chile en 1972 y que completan con materiales fotográficos de archivo en la RDA en 1975. En base a montajes se hicieron también *La historia es nuestra y la hacen los pueblos* (RDA, 1975), de Alvaro Ramírez, y *La canción no muere, generales* (Suecia, 1975), de Claudio Sapiaín, que tiene como hilo conductor una canción de Víctor Jara.

Los chilenos vivieron su exilio, como se sabe, en más de cuarenta países, y el tema de su ostracismo era inevitable que se reflejara en la producción de sus cineastas. Son numerosos los documentales que podrían citarse. Entre ellos: *Yo recuerdo también* (1975) y *Con las cuerdas de mi guitarra* (1982) realizada en Canadá por Leutén Rojas, un cineasta que ha tratado además el tema más amplio del inmigrado en aquel país en *Siempre seremos ucranianos* (1977) y *Experiencia canadiense* (1978). Luis R. Vera, exiliado en Suecia, realiza *En un lugar no muy lejano* (1980) y *Yo vendo, usted elige* (1975). Los niños están presentes, como es natural, en los filmes sobre los desterrados: *Éramos una vez*, de Leonardo de la Barra, realizado en Bélgica en 1979, quien ese mismo año había hecho *Nosotros, afuera*; el ya citado *Los ojos como mi papá*, filmado por Pedro Chaskel en Cuba en 1979.

En 1980, Angelina Vásquez, que se había formado en los talleres de Chile Films durante la Unidad Popular, realiza en Finlandia un documental, *Gracias a la vida* (1980), que tuvo en su tiempo una extensa difusión. Cuenta la historia de una ex prisionera chilena refugiada en el país nórdico que ha sido torturada y violada y que espera un hijo de su torturador. Otros documentales suyos: *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* y *Apuntes nicaragüenses*, ambos de 1982. Varios otros realizadores se interesarán, por razones más o menos obvias, en el tema de la revolución sandinista, como Orlando Lübbert, que realiza *Residencia en la tierra* (RFA, 1979), y Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez, que ruedan *Nicaragua, el sueño de Sandino* (Canadá, 1982). El tema nicaragüense los lleva, en el caso de algunos cineastas, a abordar otras realidades latinoamericanas, dando con ello muestras de que los documentalistas han entrado en una etapa de mayor madurez. Hacer cine es para ellos ya no solo el cumplimiento de un deber político, sino una tarea propiamente profesional. Wolfgang Tirado –que es uno de los documentalistas que volvieron a Chile solo transitoriamente para retornar luego a un autoexilio que se prolonga hasta hoy– realizó en 1981, junto con su compañera de entonces, la inglesa Jackie Reiter, *Gracias a Dios y a la Revolución*, un notable documental que mantiene sus cualidades más allá de que el tema haya sido superado por la historia en virtud del fracaso de la experiencia sandinista. La pareja rodó una decena de títulos más sobre el proceso nicaragüense (*La granja abierta*, 1982; *Nicaragua, la otra invasión*, 1984; *A la sombra de la guerra*, 1986, etc.), y un interesante documental etnológico, *Guambíanos,* sobre la tribu indígena colombiana de ese nombre. Marilú Mallet, en su película *El evangelio de Solentiname* (1978), realiza una larga entrevista al poeta y sacerdote Ernesto Cardenal (1978), un año antes de que acceda al cargo de ministro de Cultura del gobierno sandinista. Residente en

Canadá, donde vive todavía, Marilú ha hecho varios documentales sobre la vida de inmigrantes en aquel país. Es también autora de *Diario inconcluso* (1982), sobre la cotidianidad de una refugiada chilena, vista con un cierto sesgo feminista.

El tema de la labor artística en otros campos ha sido motivo también de la mirada de los documentalistas. Douglas H*übner filma en la República Federal Alemana Dentro de cada sombra crece un vuelo* (1976), sobre las prisiones y el trabajo en el exilio de uno de los más importantes pintores chilenos: Guillermo Núñez. Patricio Paniagua rueda por su parte *Quilapayún, peregrinos de la música* (Francia, 1981), que recoge en imágenes la experiencia de este conocido conjunto musical que logra en su exilio europeo una singular popularidad. Sobre otro grupo que gozó de gran popularidad en sus años de extrañamiento, es el tema del documental de Patricio Henríquez *Inti–Illimani, hacia la libertad* (1979), filmado en Montreal durante una gira del conjunto en Canadá. El mismo conjunto es el tema de un documental de Gonzalo Justiniano, género que el cineasta cultivó antes de concentrarse en la ficción: *Inti Illimani, una experiencia de vida*, realizado en Francia en 1981. Pablo Perelman filma por su parte, *Los Jaivas en vivo* (1983). La vida de pintores, escritores y músicos fue el tema de un documental con elementos de ficción, *Si viviéramos juntos* (RFA, 1983), que realiza Antonio Skármeta, quien ya antes había alternado su labor como novelista con la realización de documentales, algunos en colaboración con el alemán Peter Lilientahl y otros de su sola autoría, como *Permiso de residencia* (RFA, 1979), donde el escritor satiriza la presencia de la empanada en la mesa del exiliado como una de las ceremonias rituales de la identidad nacional.

Rodrigo Gonçalves, exiliado en Mozambique, tiene una larga filmografía dedicada a las realidades de la ex colonia portuguesa, que acogió a un núcleo de chilenos en calidad de cooperantes de su efímera experiencia revolucionaria. Su documental *Imágenes de un retrato*, fue premiada en el Festival de Moscú en 1987. Sebastián Alarcón tenía varios años de residencia en la Unión Soviética cuando se produjo el golpe de Estado. Hizo allí sus estudios de cine, y antes de concentrarse en las películas de ficción, hace en 1977 un documental, *La primera página* (1974), en que aborda la visión del golpe que tiene un estudiante chileno residente en Moscú, y otro más, *La noche sobre Chile* (1977), en que vuelve sobre el tema del golpe de Estado. Antes había hecho *Los tres Pablos* (1976), sobre Neruda, Picasso y Pablo Casals.

Valeria Sarmiento, afincada ya de modo permanente en Francia, se ha destacado en los años más recientes por su labor como

realizadora de filmes de ficción. Antes de salir al exilio había ya hecho en Chile un documental, *Un sueño como de colores*, sobre la vida y trabajo de las estriptiseras, donde apunta ya lo que será una tónica prevaleciente en muchos de sus trabajos posteriores: la realidad de la condición femenina, el machismo y otros temas afines. En la etapa inicial del exilio hizo no pocos documentales. *La nostalgia* (1979) trata de la vida en el destierro de las familias chilenas en París. El mismo tema, aunque tratado con formas cercanas al cine experimental, aparecen *Gente de todas partes, gente de ninguna parte*, realizado por cuenta del Centre Bruxellois de l'Audiovisuel, organismo al que no le gustó el producto y por lo tanto nunca lo exhibieron. Su directora, sin embargo, sostiene que es su documental más válido. El que ha suscitado más interés es *El hombre cuando es hombre* (1982), una regocijante película sobre el machismo latinoamericano; filmado en Costa Rica, originó protestas diplomáticas por considerarse lesivo para el prestigio del país.

El punto más alto del documental chileno se alcanzó en esos años con el trabajo de Patricio Guzmán. En 1977 se estrena *La insurrección de la burguesía*, que da el pistoletazo de arranque de la trilogía que con *El golpe de Estado* y *El poder popular*, estrenados en los dos años siguientes, completa el vasto friso cinematográfico que constituye *La batalla de Chile*, cuya exhibición en festivales en diversos países es resentido como un gran acontecimiento. Ninguna otra película chilena, que se sepa, ha tenido un impacto mundial similar al de ésta, lo que hace más sorprendente la paradoja de que en el país nunca se haya exhibido oficialmente en alguna sala comercial o en televisión. Se la ha mostrado únicamente en festivales, en locales alternativos y en formato video.

Guzmán, que se radicó definitivamente en España, incursionó en la ficción con *La rosa de los vientos*, que a pesar de estar basada en un texto del prestigioso dramaturgo Jorge Díaz, solo sirvió para probar que el camino del cineasta estaba en el documental. En 1986, aprovechando los resquicios que la dictadura de Pinochet había abierto para retornar a Chile, vuelve al país con un proyecto que cuenta con el apoyo de la Televisión Española. Realiza un largo documental, *En nombre de Dios*, sobre el papel jugado por la Iglesia chilena en la lucha contra la represión y las violaciones de los derechos humanos. Registra los diversos escenarios y las múltiples manifestaciones donde se expresa la lucha popular incesante. Se muestra el trabajo excepcional desarrollado por la Vicaría de la Solidaridad, y la labor de sacerdotes como Mariano Puga o Pierre Dubois que a nivel de la base popular daban muestra de una consecuencia y coraje singulares. Se contrasta esto con el papel

desempeñado por ciertos sectores de la iglesia oficial, que se mantuvo fiel al régimen, avalando sus actuaciones. El filme tiene escenas de singular dramatismo; los enfrentamientos callejeros, por ejemplo, entre manifestantes y la fuerza policial, a cuyo mayor relieve contribuyen en no poca medida la pericia técnica y la valentía sin límites de los camarógrafos. *En nombre de Dios*, que fue exhibida en 1987 con gran éxito de audiencia por la Televisión Española, ratificó los méritos de Guzmán como documentalista, la inteligencia para asomarse a los hechos incorporando una cuota constante de reflexión, y la capacidad para tomar la distancia necesaria, sin dejar por ello de decir: ésta es mi elección, mi punto de vista.

Patricio Guzmán no fue el único que se sintió tentado con la idea de filmar en Chile, en el terreno mismo de los acontecimientos. Lo hicieron, según ya hemos mencionado, Angelina Vásquez, Rodrigo Gonçalves y Carmen Castillo, entre otros. El intento más ambicioso fue el de Miguel Littin, quien había consolidado su trabajo como realizador de ficción, filmando películas que tuvieron amplia acogida en festivales internacionales y un eco publicitario importante. *Actas de Marusia*, *La viuda de Montiel*, *El recurso del Método*, *Alsino y el cóndor*, lo consagraron como uno de los cineastas chilenos claves del exilio. Su interés por el documental había sido siempre menor y su incursión en él más bien ocasional. Se tiene noticias, por ejemplo, de un documental poco conocido, *Crónica de Tlacotalpán* (1976), que filmó junto con Pablo Perelman y Jorge Sánchez, un recorrido por la pequeña historia de un pueblo mexicano en decadencia que alguna vez conoció un cierto auge.

Littin entra clandestinamente a Chile en 1985 y filma tanto en Santiago como en diversas regiones del país todo lo que le parece importante para sugerir una imagen más o menos totalizadora del Chile de ese momento. De vuelta en España, reúne ese metraje con abundante material de archivo y arma una película de cuatro horas de duración, dividida en cuatro partes, a la que le da un ambicioso título, *Acta General de Chile*. El cineasta no es exactamente un documentalista, de modo que lo mejor de su tetralogía “son aquellas secuencias que apoyan una narración en que la intención subjetiva –subrayar la emoción que vive un exiliado en el encuentro con lo propio después de muy largos años de ausencia– logra obtener un verdadero e intenso lirismo: los cerros de Valparaíso, la pampa salitrera, los mares de Concepción en la zona carbonífera”

[41]

. Es muy bueno también el episodio final, que contiene una

acabada semblanza de Salvador Allende. La difusión del filme contó con un importante apoyo: la publicación del libro *Aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, de Gabriel García Márquez, quien era entonces amigo cercano suyo. En éste se relatan los entretelones de la preparación, ingreso y estancia del cineasta en el país. Apareció en forma de entregas semanales o en versiones resumidas en diarios y revistas de gran circulación de México, Colombia, Cuba, España, Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos, y hasta en el mismo Chile, donde la revista *Análisis* dio a conocer gran parte del libro. En el país, es bueno recordarlo, quince mil ejemplares fueron requisados por la Aduana e incinerados por orden de las autoridades de Gobierno. *Acta General de Chile* se estrenó en el Festival de Venecia de 1986, en los días en que se produjo el atentado armado contra Pinochet, lo que llevó de nuevo el caso chileno al primer plano de la información en los medios de comunicación de todas partes del mundo, favoreciendo, por supuesto, la notoriedad y oportunidad de la película.

El otro de los nombres cuya relevancia crece en aquellos años es el de Raúl Ruiz, que aparece como el pionero de la actividad fílmica del exilio chileno, al dar el puntapié inicial, a comienzos de 1974, con su película *Diálogo de exiliados*. Una cinta de ficción con mucho de documental, ya que las aventuras y desventuras, el desamparo y la picaresca de los desterrados chilenos están actuados, en la mayoría de los casos, por ellos mismos. En los años siguientes desarrolla una frenética labor, realizando un filme tras otro, en los que, al lado de obras fácilmente discernibles como de ficción –*Las tres coronas del marinero*, *La vocación suspendida*, *El territorio*, *El techo de la ballena*, *La ciudad de los piratas*, *El iluminado del puente del Alma* y otras– aparecen no pocos documentales –*Sotelo* (1976), *Las divisiones de la naturaleza* (1978), *Grandes acontecimientos y gente corriente* (1979), *Imágenes del debate* (1979), *El oro gris* (1980), *La ciudad nueva* (1980), *Imágenes de arena* (1981), *Teatro Latinoamericano en Francia* (1982), entre varios más– y algunos filmes difíciles de clasificar, por el constante juego entre documental, ficción, cine experimental, a que se libra Ruiz: *La hipótesis del cuadro robado*, *Las divisiones de la naturaleza*, *Pequeño manual de historia de Francia* (producido para la televisión y que provoca un pequeño escándalo por su falta de reverencia y solemnidad con la historia del país), *El juego de la Oca*, *Teletest*, *Coloquio de perros*, etc.

En 1983, cuando se produce en Chile la primera apertura del régimen para aceptar el ingreso al país de muchos exiliados, Ruiz vuelve por unas pocas semanas y filma *El regreso de un ratón de biblioteca*, un recorrido por las calles del Santiago antiguo, cargado de nostalgia e ironía por los espacios y las vivencias perdidas. El

desencuentro del realizador con sus raíces empieza a mostrar algunos de los signos cercanos al delirio que poblarán las escenas, veinte años después, de su extenso documental *Cofralandes*.

Hacia 1983 comienza a cerrarse el ciclo del "Cine chileno del exilio". Por un lado está el agotamiento de ciertos temas. Lo más notorio es que se ha producido un doble cansancio en relación con ellos: el del realizador y el del destinatario posible. Ni uno ni otro eran diez años después los mismos. Un importante cambio de sensibilidad y de receptividad era inevitable que se hubiera producido después de un período de exilio tan prolongado.

Por otra parte, 1983 marca un decisivo punto de inflexión en el curso de la situación política y social de Chile. Conocido como el "año de las protestas", se producen entonces una serie de cambios en la vida del país. Presionado por los acontecimientos, el gobierno se ve obligado a ceder posiciones en una serie de dominios. Se han relajado una serie de controles oficiales y numerosas publicaciones periódicas empiezan a vivir una etapa de auge singular, en que la audacia de la denuncia de las lacras y arbitrariedades del régimen alcanzan niveles hasta entonces insospechados. Durante todo el primer semestre del 84 se vive un sorprendente desarrollo de diversas manifestaciones de opinión pública. Han nacido los grandes conglomerados políticos de la oposición y ésta se expresa constantemente de un modo que hasta hace pocos meses antes no era siquiera imaginable.

En el frente cultural surge con fuerza singular la tendencia al retorno. Vuelven al país escritores, pintores, gente de teatro, y la vida cultural interior, que nunca ha dejado de manifestarse, empieza a cobrar una presencia pública cada vez más notoria y significativa.

Se cierra, en suma, en el campo del cine un fenómeno que no tiene precedentes, y que no se dio con otras emigraciones latinoamericanas. Algo que a Antonio Skármeta le suscita la siguiente reflexión: "Me fascina la fidelidad del cineasta chileno con la historia de nuestro pueblo, y el entusiasmo y la convicción con que ha alertado e informado a pueblos lejanos de nuestros problemas y nuestro modo de ser (...) Han seguido siendo lo que eran, y ahí están su grandeza y sus límites".

[42]

14. El drama chileno filmado por extranjeros

El eco mundial sin precedentes que tuvo, primero, el triunfo mundial de la Unidad Popular, y enseguida, con características

redobladas, el golpe de Estado de los militares, dio origen, paralelamente a la magna ola de solidaridad, a las más diversas manifestaciones de intelectuales y artistas. Entre ellos, los cineastas, que produjeron no pocos documentales, algunas películas de ficción y numerosos reportajes de televisión sobre el drama chileno; se sabe que suman más de un centenar, pero lo cierto es que hasta hoy no hay un inventario completo de esta producción.

[43]

Durante la Unidad Popular, Chile fue visitado por cineastas como el cubano Santiago Álvarez, quien filmó en 1971 *Cómo y por qué se asesina a un general*, sobre el complot organizado para eliminar al general Rene Schneider, y con posterioridad al golpe realizó dos películas más, en el agresivo y vehemente estilo que se le conoce, dedicadas al tema chileno: una sobre la asonada misma, *La hora de los cerdos*, y otra sobre Víctor Jara, *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá*. Los mexicanos Carlos Ortiz Tejada y Carlos Velo filmaron, respectivamente, *Camarada Presidente* (1972), el primero, y *Universidad comprometida*, el segundo, un documental que muestra en imágenes los objetivos programáticos de la Unidad Popular teniendo como hilo conductor el discurso, muy célebre en su tiempo, que Allende pronunció ante los estudiantes de la Universidad de Guadalajara en una visita realizada el 72 a México. Las televisiones realizaron numerosos reportajes en ese período, entre los cuales se recuerda la célebre entrevista que le filmó al líder chileno el italiano Roberto Rossellini.

Una historia menor pero curiosa y poco conocida es la de un breve documental filmado por Joris Ivens en 1964, que viene a ser el primer registro de un cineasta extranjero sobre la Unidad Popular, aun antes que ésta se organizara, ya que fue rodado cuando Allende competía por tercera vez a la presidencia del país, ocasión en que fue derrotado por Eduardo Frei Montalva. El documental se llamaba *El tren de la victoria*, y Joris Ivens lo hizo con la colaboración de Patricio Guzmán y Sergio Bravo.

Cuando sobrevino el golpe de Estado, se produjo en el mundo una verdadera avalancha de reportajes y documentales. En Gran Bretaña, Suecia, España, Finlandia, Polonia, República Federal Alemana, Australia, Estados Unidos, algunos países de América Latina, Cuba en primer lugar. En la Unión Soviética, Román Karmen dedicó a Chile la segunda parte de una trilogía sobre América Latina que tenía ya en marcha cuando se produjo el golpe. La denominó *Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud*. Más tarde filmó un largometraje

documental, *El corazón de Corvalán*, que es, por cierto, mucho más que una simple semblanza del dirigente comunista chileno.

En Francia, un equipo encabezado por el sociólogo belga Armand Mattelart, que tenía una estrecha relación con Chile por su labor académica durante años en la Universidad Católica, realizó *La espiral*. Participación importante tuvo el documentalista Chris Marker. La película es una larga explicación, con un fuerte sesgo didáctico, de cómo el Pentágono elaboró, con la asesoría de una Escuela de Derecho y Diplomacia que funciona en Cambridge, Massachusetts, la pauta precisa de todas las estrategias que habrían de seguirse en el proceso desestabilizador del régimen de Salvador Allende. En Francia también, un español, José María Berzoza, filma por encargo de la televisión una tetralogía inolvidable: *Chile–impresiones*. Se diferencia de modo radical de lo que en ese instante dominaba en el género en relación con el caso chileno. Es, como otros documentales, un cine de denuncia, pero no se apoya en la enunciación de brutalidades y horrores, sino en la ironía y el sarcasmo para mostrar cómo, tras el golpe, la sociedad chilena empezó a acomodarse en su nuevo estatus, mirándose con entera autocomplacencia y dando rienda suelta a las peores manifestaciones de los "ismos" más repudiables: esnobismo, arribismo, racismo, clasismo, más una franca e irremediable estupidez. Las casi cinco horas que dura el documental están divididas en cuatro episodios: *Los bomberos de Santiago*, *Viaje al corazón de la Derecha*, *La felicidad de los generales* y *El señor Presidente*, todos ellos filmados íntegramente por un equipo de la televisión francesa que estuvo varias semanas en Chile. Los dos últimos son de antología. Nadie ha rodado hasta ahora una sátira tan fina, regocijante y despiadada de nuestros cuatro generales. Nunca la televisión chilena se ha atrevido a mostrarlos, y es probable que pasarán todavía muchos años más antes que se decidan a hacerlo.

El caso más espectacular es el de los documentalistas alemanes de la hoy inexistente RDA, Walter Heynowski y Gerhard Scheumann. Autores de una filmografía muy extensa, dos temas aparecen dominantes en su nómina: Vietnam y Chile. Discípulos en alguna medida de Dziga Vertov, hacen un cine "ajeno a toda perspectiva sociológica", y utilizan los más sofisticados elementos técnicos recurriendo a todo tipo de astucias y artimañas para mostrar lo que se proponen: enmascarar sus verdaderos propósitos ante sus interlocutores, filmar a hurtadillas, introducirse ilegalmente en sitios prohibidos, etcétera. Sus filmes tienen un sello común: le dan sobre todo la palabra al "enemigo", tanto que sus imágenes y sus dichos ocupan buena parte de cada película. Sobre el caso chileno filmaron once películas, de las cuales la más importante es la trilogía que

forman *La guerra de los momios*, *Yo fui, yo soy, yo seré* y *El golpe blanco*, estrenadas entre 1974 y 1975.

En el balance de lo hecho en cine documental sobre el golpe de Estado, es evidente que la trilogía de los alemanes aparece como una de las obras fundamentales. "Se le reprochará, quizás, su estilo un tanto reiterativo y doctrinario, pero esto es solo un detalle frente a la fuerza abrumadora de las imágenes y al rigor de la reflexión, todo ello instalado dentro de un sólido entramado narrativo".

[44]

15. Los años de la transición

En octubre de 1990 se realiza en Viña el Mar el Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine, al que finalmente se identifica como Festival del Reencuentro, porque pone fin a lo que alguien, con un guiño propio de quien sabe de cine, utilizando una paráfrasis, denomina "Las largas vacaciones del 73". Un destacado realizador fue más allá y, llevado por su entusiasmo, declaraba que el encuentro era "una de las fechas capitales" de la historia del cine chileno. Lo cierto es que fue, según una frase que también se dijo, "un festival irrepetible", porque en él se juntaron por primera vez, con un eco público considerable, las dos vertientes que, al igual que en otros campos de la actividad cultural, se habían manifestado en Chile en las casi dos décadas anteriores: el "cine del exilio" y el "cine del interior".

En el Festival, el primero que se realizaba desde aquél que marcara una época, en la misma ciudad, en 1969, se dieron la mano –por así decirlo– los cineastas que habían hecho su trabajo en el exterior con aquellos que, en el país, ni la represión ni la censura ni otros medios de coerción habían logrado enmudecer; se la daban mostrándose recíprocamente el producto de su quehacer todos esos años, del que tenían una recíproca ignorancia parcial o aun total.

Hubo espacio para todos los formatos; como es normal, el núcleo dominante de la exhibición estuvo centrado en los largometrajes de ficción, pero hubo también una cabida importante para el documental. La muestra parcial de lo que se había hecho en este terreno fuera del país era, por supuesto, novedad absoluta, y en cuanto a la producción del interior, aunque muy incompleta y con una presentación que careció de organicidad, tuvo la oportunidad única, hasta ese momento, de ser mostrada fuera de los circuitos alternativos restringidos y hasta semiclandestinos que eran en los años del gobierno de Pinochet sus canales habituales de comunicación con el

público.

Pasada la euforia que suscitó el festival –propia, por lo demás, de todos los ámbitos de la vida nacional en el primer año de la recuperación de la democracia– los cineastas vuelven a enfrentar su problema fundamental: realizar cine en Chile es una verdadera proeza. En una de las mesas de debates organizadas en torno al encuentro, Miguel Littin dice: “Es preciso unir urgentemente las líneas de creación, producción y distribución, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue del cine nacional”, para lo cual, agrega en una entrevista posterior de prensa, “debe haber un marco jurídico. Necesitamos el fomento del Estado sin regalos, que permita la posibilidad de desarrollar una industria”. En la misma línea Silvio Caiozzi sostiene que “es necesario que exista una ley”, sin la cual solo van a producirse “esfuerzos esporádicos y no películas constantes”. Y cita su propio caso, que tiene que dejar pasar cinco o seis años entre uno y otro filme.

[45]

Quien sabía bien del tema era Patricio Kaulen, que fue uno de los inspiradores de la legislación aprobada durante el Gobierno de Eduardo Frei Montalva, cuya vigencia permitió un fuerte relanzamiento de la producción nacional. Se vivió lo que con cierta propiedad puede calificarse de un boom, porque gracias a aquella ley se produjeron centenares de documentales y una treintena de largometrajes, entre las que se cuentan algunas de las mejores películas del cine chileno. La bonanza llegó a su fin con el golpe militar, y fue sancionada legalmente con el Decreto Ley 825 (1974), que estableció el IVA y dejó al cine huérfano de todo respaldo oficial. “La política del libre mercado –decía Kaulen– al no considerar otros sistemas de ayuda a la producción cinematográfica nacional, obligó al cine chileno a competir de igual a igual en el mercado. Es decir, lo condenó a una muerte lenta o, al menos, a una dolorosa e interminable agonía”.

[46]

Otro tema que explicablemente saltó en esos días en los debates entre la gente de cine, fue el de los contenidos de los filmes. Un crítico, Antonio Martínez, había sostenido que “es inevitable que el cine chileno dé cuenta de lo que ha sucedido desde 1973 hasta nuestros días. No podría ser de otra manera; el cine como cualquier otro arte necesita ser testigo de la historia”. Las opiniones menudean, y los puntos de vista no siempre coinciden. En diciembre del 90, la revista *Cine* publica un reportaje con el significativo título “Adiós a las

Armas” que da la oportunidad de establecer un amplio debate sobre el tema “¿Qué cine hacer ahora?”. Littin sostiene que “el papel del cine chileno sigue siendo cuestionar el orden vigente y abrir nuevos caminos, no en términos políticos, eso no sirve y ya ha sido ampliamente demostrado, pero sí en cuanto a hacer las preguntas del momento”, teniendo en cuenta que “antes que nada somos ciudadanos, cineastas que tienen distintas opiniones y visiones de nuestro país”. Ignacio Agüero declara con cierto énfasis, que “valoramos nuestras propias individualidades, nuestras propias visiones y diversidades”. Sergio Castilla intenta una suerte de resumen, entregando una perspectiva más amplia, al integrar al planteamiento el problema del papel del espectador. “Cuando el cine entrega una imagen –dice– lo que está haciendo es darle a la gente un espejo: En Chile esto es muy importante, porque por primera vez en muchos años la gente puede verse y reflejarse en una identidad”.

[47]

Estos y otros temas venían siendo discutidos desde mucho antes del Festival en los medios cinematográficos nacionales. En 1989, en la revista *Enfoque* (Nº 12) se sostenía que “el cine chileno es, de alguna manera, y no exclusivamente, registro de la realidad” y en este sentido “ha sido y es imagen (y, por supuesto, no mero reflejo) del país real”. Se abordaba también un problema muy importante: la relación con el modelo económico libremercadista que se había impuesto en el país, señalando que nuestro cine no había logrado transformarse “en negocio”, de donde concluía de modo pesimista que éste no llegará nunca a ser “más de lo que es” y lo más probable “es que sigamos por muchos años produciendo poco y modestamente”. Concluía, sin embargo, a modo de invocación esperanzadora, que era deseable que “esa modestia se manifieste en un cine pobre, pero digno, silencioso pero consistente, simple pero significativo...”

Todas estas reflexiones nos parece que tienen hoy, en lo esencial, plena vigencia, aunque son más atingentes al cine documental que al cine de ficción. Este último tiene mucho de gran empresa: la apuesta suele jugarse al todo o nada, y el producto debe ser capaz de atraer a una vasta masa de público y generar, además, utilidades financieras. Difícil fórmula, porque no siempre el talento de un director corre a parejas con el gusto del espectador, que en el último tiempo está cada vez más y más alienado por los modelos estéticos impuestos por la televisión.

En abril de 1990 había tomado posesión de la presidencia de la República Patricio Aylwin. Se cerraba así el largo y traumático

período del gobierno de Pinochet, y el clima colectivo era de regocijo y esperanza. En la revista *Enfoque*, el crítico Hans Ehrmann concluye su balance del cine chileno durante el decenio final de la dictadura, sintetizándola como una década que dejó pocas alternativas: "represión versus exilio, censura (y autocensura) versus silencio", aceptación del modelo económico o su rechazo, refugiándose el cineasta en su pura vocación y el amor a toda prueba por su oficio. Una nota lúgubre la pone en el mes de octubre del 90 un incendio en Chile Films, que en cosa de minutos convierte en cenizas el 50 por ciento de su archivo fílmico: noticiarios, documentales y algunos largometrajes argumentales. Una vez más, la memoria audiovisual del país sufre una grave e irreparable pérdida. Como contrapartida, la realización en el mismo mes del Festival del Reencuentro, crea entre los cineastas un ánimo optimista, se presienten días más auspiciosos y mejores para nuestra desfalleciente cinematografía.

En los años siguientes, diversos hechos no desmienten, como se verá, los fundamentos de estas positivas previsiones aunque, como siempre, esta historia está llena de altibajos. Por una parte, la producción de largometrajes de ficción, que no había desaparecido en los años finales de la década del 80, período en el cual se producen películas importantes como *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman; *Caluga o menta* (1989), de Gonzalo Justiniano, y sobre todo *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi, que es estrenada oficialmente en 1990 después de un largo proceso de muchos años de trabajo que le llevó a su autor su realización. En 1991 se estrena en el Cuarto Festival de Viña del Mar *La frontera*, de Ricardo Larraín, lo que es saludado como un verdadero acontecimiento del cine chileno. Es aclamada por la crítica y el público responde generosamente llenando las salas donde se la exhibe. Recibe además innumerables premios y distinciones en torneos nacionales e internacionales. Viene a continuación un período en que, al igual que en épocas anteriores, en un año renace la esperanza de que pronto habrá en Chile una "industria cinematográfica nacional" y al siguiente cunde el desaliento. Cada cierto tiempo se oye hablar de nuevos proyectos, muchos de los cuales no lograrán sobrepasar esta etapa. Ser cineasta sigue siendo, salvo para quienes tienen como punto de apoyo el cine publicitario, más que un artífice de las fantasías del espectador, un constructor de las propias ilusiones, las de todos los filmes que querría realizar.

Los aciertos no faltan: *Johnny cien pesos* (1993), de Gustavo Graef–Merino; *Amnesia* (1994), de Gonzalo Justiniano, pero son los menos. Según algunos críticos, el problema del cine de ficción nacional es que sigue las pautas que impone la industria norteamericana. Pablo Perelman, que realiza con poca fortuna

Archipiélago en 1992, declara en una entrevista concedida tiempo después que "los cineastas chilenos están haciendo un cine híbrido, en el que borran los caracteres nacionales, la especificidad cultural más profunda, y se deja una especie de barniz exitista en donde hay una medianía formal y técnica con la que se busca que nuestros filmes parezcan producciones internacionales pero sin proponer nada".

[48]

José Román sostiene que "hay muchas maneras de contar una historia, pero el cine chileno recurre solo a una: la vieja construcción aristotélica asimilada vía modelos de Hollywood". "Hemos pasado con acierto –agrega– la prueba del producto masivo. Ahora nos queda la tarea de descubrir el cine".

[49]

Graef–Merino, que filma su película poco después de haber vuelto al país tras una larga ausencia, comenta con acritud a propósito de los cambios advertidos por él a su regreso: "Lo primero que percibí fue una generación adolescente desorientada, estupidizada por la dictadura. Los habían transformado en no-lectores, no-videntes, mudos, en personas sin ideas ni pasiones".

El documental se enfrenta en ese instante a condiciones enteramente nuevas. Contra lo que algunos sostienen, la producción no desciende considerablemente apenas reinstalada la democracia, ni tampoco con posterioridad a la realización del plebiscito de 1988. El prolijo y muy documentado Catálogo preparado por la periodista Pamela Pequeño como apéndice de su tesis *Sinopsis del documental chileno*, da cifras elocuentes que muestran que aunque los cambios sociales iban a obligar inevitablemente a un reacomodo del trabajo de los documentalistas, éstos no dejan de reincidir en su labor. En 1989 se presentan diecinueve documentales; en 1990, veintiséis; en el 91 la cifra baja a doce, pero en el 92 sube a veinte. Es posible incluso que la producción haya sido mayor, por la dificultad del investigador para verificar sus escrutinios. Como quiera que sea, las listas muestran una nómina que no carece de interés.

Hay títulos y nombres que ya hemos mencionado con anterioridad, y otros que merecen ser recapitulados. Sergio Navarro, por ejemplo, que había realizado media docena de documentales en sus años de exilio (1982 a 1984), cinco de ellos en Ecuador, y que desde su regreso a Chile, tiene un producción que supera los veinte títulos, la mitad de los cuales datan de 1989 hasta nuestros días. Destaquemos *Caminito al cielo* (1989), sobre los dramas de los jóvenes

de la población La Pincoya. El tema poblacional retorna en *Locos sin techo* y *Esas formas de comunicación que andan por ahí*, ambas de 1990, y sobre todo en *Cuartito rosa* (1992) que trata el crucial tema de la vida de las jóvenes pobladoras, las que sufren el embarazo precoz y sobrellevan la carga de ser madres solteras. No escabulle otros temas: *Rugendas, su paso por la Araucanía* (1992), trabajado con los notables grabados del artista alemán que recorriera Chile a mediados del siglo XIX. *País de antaño* (1993), una travesía por el territorio mapuche con la participación el poeta Elicura Chihuailaf, y muy recientemente, *Patricio Manns, vuelvo al sur* (2005), sobre el célebre cantautor.

En 1989 se presentan algunos documentales tan importantes como *Nube de lluvia*, de Patricia Mora, y en 1990, *No me amenaces!* de Andrés Racz, *Pepe Duvauchelle*, de Héctor Ríos; *Neruda en Isla Negra* (1991), de Manuel Basoalto. En esos años y los dos siguientes, Pablo Lavín produce varios filmes de interés, y Marcelo Ferrari se entrena en el documental para el paso que años después dará al largometraje de ficción.

Lo cierto es, en todo caso, que los documentalistas se ven obligados a definir su trabajo en términos diferentes. Muchos de ellos se habían formado en el cine de barricada, y aun en los casos en que el punto de vista no era tan confrontacional, la realidad que reflejaban era la de la dictadura y sus muchos ángulos de opresión y despotismo. Fue desapareciendo paulatinamente, además, el apoyo que muchos de ellos habían tenido de parte de las ONG. Por otra parte, "los receptores del trabajo documental ya no serían poblaciones, sindicatos y organizaciones sociales. La apertura se encaminó a la realización de obras por encargo y fundamentalmente, hacia la televisión".

[50]

Es algo sobre lo cual volveremos.

Hay un hecho sintomático. En 1991 se forma la Asociación de Cortometrajistas, como producto del gran interés que ha surgido en las nuevas generaciones por hacer cine. Pero esto no se traduce exactamente en un incremento de la producción de documentales, porque la mayoría de sus integrantes opta por el cortometraje argumental. No había tampoco una verdadera "cultura del documental". En los tres años siguientes a la formación de la Asociación, se habrán filmado cuarenta cortometrajes, pero la gran mayoría ha elegido la ficción, que es el camino preferido para pasar en algún momento al largometraje. El ejercicio con el corto es solo eso, un ejercicio que les permita acceder a una etapa superior. Los

tiempos han cambiado, ya no es el documental el camino del aprendizaje del cine, es directamente la ficción. Se trata, además, de un fenómeno ligado al posible reconocimiento del público por una película que puede ser exhibida no solo en salas comerciales, sino ser también comprada por la televisión. Puede salir además al exterior, competir en festivales internacionales, cotejarse con películas extranjeras, encontrar amplio eco en los medios de comunicación. Todo lo cual, digámoslo sin ánimo de ironizar, puede ser en muchos casos únicamente una gran ilusión.

16. Ignacio Agüero y los temas de la modernidad

En los coloquios y mesas redondas que se realizaron paralelamente o con posterioridad al Tercer Festival de Viña del Mar, la presencia de cineastas estuvo dominada, por supuesto, por los realizadores de ficción. Hubo, sin embargo, un documentalista que estuvo presente y que no escatimó sus opiniones: Ignacio Agüero.

Había estudiado arquitectura, pero se da cuenta que no es lo suyo. En 1974 decide entrar a estudiar cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC) y cuando surge la coyuntura de convertirse en realizador, opta sin vacilar por el género documental. “Para mí –dice– hacer documentales es una forma de salir de la perplejidad, de superarla. Yo hago una película para poder tranquilizarme con algo que me ronda, para poder tratarlo, digerirlo. Una vez que está hecho me tranquiliza”. Porque logra, agrega, levantar la barrera que hay entre él y las cosas. “Es como estar químicamente fundido con lo que se está filmando...”

[51]

A diferencia de otros documentalistas como Patricio Guzmán, quien le asigna una importancia fundamental a la investigación previa, de la cual posteriormente surge el relato, la aproximación de Agüero al tema es más espontánea, y se produce cuando su mirada como ser humano se “encuentra” con una imagen que lo remece, momento en el cual se comienza a gestar en la mente del realizador una historia que siente la necesidad de contar.

[52]

Como quiera que sea, el fin último de sus documentales es servir a la construcción de la memoria colectiva.

En 1992 se realiza en Andalucía, España, la gran Exposición Universal conocida como Sevilla 92. Chile vive un momento muy

especial, en que la estabilidad institucional que se ha alcanzado con la transición a la democracia, más un cierto despegue en la actividad económica, ha hecho caer al país en una autosatisfacción que lo lleva a sentirse un suerte de "jaguar", siguiendo los pasos de los llamados "tigres" del sureste asiático, que han experimentado un desarrollo más o menos espectacular. Para subrayar lo rutilante del momento que vivimos, se decide instalar en el pabellón chileno de la Exposición nada menos que un *iceberg*. Un *iceberg* verdadero, de 60 toneladas de peso y siete metros de altura, que habrá que trasladar desde nuestra Antártica hasta las cálidas aguas del Mediterráneo, para ser enseguida llevado al corazón mismo de la tórrida capital andaluza.

La idea del *iceberg* provocó no poca polémica. En Chile y en el extranjero. El hecho es que la Armada le propuso a Agüero filmar la operación y éste, que pasaba un momento interno lleno de tensiones, decidió aceptar, lo que le creó un real conflicto emocional. "Escoger un *iceberg* –dice– era muy ridículo", "era una cosa muy rara, muy extraña, media fascistona", pero en Chile "era muy potente" porque se apoyaba en la extendida idea de que "somos diferentes". "Pero la película no tiene nada que ver con eso, incluso se puede reír de eso", porque "cuenta otra historia", no es la odisea de quienes idearon la aventura, como algunos imaginaron. Aunque aclara que tampoco el filme se propone una crítica, porque lo siente más bien como un juego, "una historia de novela", como la del hielo de García Márquez en el comienzo de *Cien años de soledad*.

[53]

El documental siguiente, *Aquí se construye* (2000) plantea de modo manifiesto las contradicciones que resiente Agüero en su relación con la modernidad, que es el fenómeno dominante del desarrollo chileno de los años 90. El filme toca el tema de la desaparición de esas amplias casas del siglo XX, confortables y acogedoras, con espaciosos antejardines poblados de árboles, para dar paso a modernos edificios de departamentos, lo que se traduce en la demolición de barrios enteros. Pero Agüero no se limita a constatar el hecho; porque al mostrar el proceso nos invita, más allá de la anécdota, a una reflexión más intensa y profunda, a plantearnos un cuestionamiento a fondo sobre la forma de vivir, hoy, en Santiago. "Se ven poderosas imágenes del trabajo fulminante de gigantescas palas mecánicas", las pesadas bolas de acero derribando muros, las nubes de polvo, el ruido atronador, y de pronto el silencio. Surgen entonces las imágenes de la casa vecina con "su jardín silvestre y sombrío, los pájaros, los animalejos que el dueño cría", sus habitantes que intentan protegerse de los avances del avasallador proyecto urbanístico en cuyo

diseño y ejecución ellos no han tenido ninguna participación. He aquí uno de los nudos del conflicto, que tiene sin embargo otros correlatos, porque al final de la jornada, cuando las labores cesan, la cámara sigue a los obreros de la construcción camino de sus casas en los barrios de la periferia de la ciudad. Los varios mundos cuyas diferencias y contradicciones la modernidad no ha logrado superar.

[54]

De este modo, tal como en *Cien niños esperando un tren*, este excepcional filme apunta mucho más lejos que lo que pudieran sugerir las imágenes de la construcción de un nuevo edificio de departamentos, uno más de los muchos que van construyéndose sobre los basamentos de una ciudad que poco a poco va convirtiéndose en una despiadada "ciudad moderna".

Conforme a su estilo pausado, sin prisas, de no comprometerse en un nuevo proyecto sino cuando algo que surge sin que él lo haya buscado, golpea su sensibilidad, lo seduce y, en alguna medida, lo fuerza a comprometerse, Agüero tarda cuatro años en filmar una nueva película. *La mamá de mi abuela le contó a mi abuel*a –cuyo título inicial era *Cuentos villanos*– se estrena en el Festival de Documentales de Valparaíso en el 2004 y se proyecta luego en algunas salas de Santiago.

El documental nace de una invitación que formula al cineasta el actor y director teatral Héctor Noguera, para que participe en una iniciativa artística que antes ha realizado ya en dos pueblos sureños. Inicialmente fue en Graneros, adonde fue invitado por el alcalde, amigo suyo, para organizar alguna actividad teatral con los habitantes de la localidad. Noguera los reunió para que contaran las historias locales, los cuentos, los mitos y leyendas, todo aquello conservado por la tradición oral, y les propuso enseguida escenificar aquel material en un espectáculo protagonizado por ellos mismos en la calle principal del pueblo. El éxito fue tan grande, que repitió la experiencia en Pitrufquén, y ahora Noguera llamaba a Agüero para buscar otro pueblo, hacer allí lo mismo pero dejando un registro filmado del acontecimiento. "Escogí Villa Alegre –dice Agüero–, principalmente por su personalidad visual y la riqueza de su historia en el corazón del Maule". En su película opta por nuevas estrategias narrativas, deteniéndose no solo en los objetos filmados, sino también en el proceso de acercamiento, en la forma en que los objetos son mostrados. "La oralidad es filmada como sonido en desarrollo, como trozo superviviente de una localidad que transita del mito a la historia y de la historia al mito", le cuenta a Cecilia García Huidobro en una

entrevista que ésta publica en *El Mercurio*. Evitando esencialismo, juicios a priori y siempre dejando que las cosas "sucedan" frente a la cámara. Sin apuros, sin efectos especiales, describiendo a los seres humanos, sencillos, sin contar cuál es la verdadera historia del pueblo, filma el evento final, pero quedan en nuestras retinas la realidad confundida con el sueño, con el mito, "Él se detiene donde nadie se detiene". Captará con asombrosa paciencia, como lo hizo Flaherty hace casi un siglo, con una mirada poética, rostros que aparentemente no tienen importancia, pero que quedarán en nuestra memoria para siempre.

Paralelamente a su trabajo propio como cineasta, Agüero ha realizado diversos trabajos de encargo para la televisión. Los más importantes de ellos son *Neruda, todo el amor* (1998), filmado en Betacam, con guión de Antonio Skármeta y producción de Sergio Trabucco, para Canal + de España, y varios capítulos de la serie *Heredia & asociados*, basada en los relatos del escritor Ramón Díaz Eterovic y adaptados para la pequeña pantalla por Televisión Nacional de Chile. Prepara, por su parte, un nuevo documental, *Adiós, Pinochet*.

A Ignacio Agüero se le reconoce un sitial de privilegio entre los documentalistas chilenos. Su trabajo ha recibido innumerables reconocimientos: premios en Chile y en festivales internacionales, en España, Cuba, Colombia, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Francia.

En sus filmes el principal objetivo es la memoria colectiva, y en todos está presente el dolor al lado de la poesía. En algunos de ellos no está tampoco ausente el sentido del humor, que va asociado, cuando surge, a su afecto por los seres humanos. Porque Agüero es un cineasta que ama a la gente.

17. Los apoyos públicos al cine

La División de Cultura del Ministerio de Educación da una señal solemne de la buena disposición pública en relación con el cine: resuelve instituir el Día del Cine y lo fija el 21 de junio, fecha que empieza a celebrarse a partir el año 1993. Más vale una conmemoración antes que nada; ¡vamos al cine! es la consigna, aunque el espectador entenderá siempre que "ir al cine" es asomarse a ver películas de ficción, rara vez o casi nunca entrar a una sala donde se exhiben documentales.

Otra iniciativa pública. Comienza a operar en el Banco del Estado la línea de crédito para la producción de películas nacionales. Se crea Cine-Chile para canalizar estas operaciones. Pero los sueños chocan

con la cruda realidad: “el cine chileno no paga” y a la larga la disposición no funcionará, y muchos cineastas quedan seriamente endeudados.

En 1995, una comisión interministerial elabora el documento llamado “Política Nacional de Fomento y desarrollo del Cine y la Industria Audiovisual”, que constituirá la base de un proyecto de ley que, una vez redactado, se va a enviar al Congreso Nacional. Dos años antes, el Ministerio de Educación activa el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes, el popular FONDART, que incorpora en sus concursos de Proyectos Artísticos, las Artes Audiovisuales. Esto permite entregar asignaciones en dinero para financiar obras audiovisuales, sean éstas cortos de ficción, documentales, cine de animación o largometrajes, todo lo cual permite dar un impulso importante al audiovisual chileno. Solo a partir de 1998, sin embargo, se empiezan a diferenciar claramente los géneros, lo que facilita el acceso de los documentalistas a la presentación de proyectos, aumentando sus posibilidades de obtener las asignaciones. De año en año, las sumas destinadas a apoyar la actividad audiovisual han ido incrementándose. “Si no fuera por el FONDART, el cine chileno no existiría”, sostiene categóricamente Cristián Leighton. En un período más reciente, se aumentan los montos de ayuda previstos para los largometrajes de ficción y los documentales.

En 1999 la División de Cultura del Ministerio de Educación llega a un acuerdo con el Ministerio de Economía y Comercio, gracias al cual se logra que la CORFO abra una importante línea de ayuda financiera para el desarrollo y progreso del cine. Su programa contempla un cofinancimiento del orden del 70 por ciento del valor total de los proyectos que aprueba, con un tope de 450 UF para los largometrajes y 300 UF para las series de televisión (es decir, aproximadamente ocho millones de pesos en el primer caso, y cinco en el segundo).

En el 2002, además, la CORFO crea CHILEDOCS, una empresa de apoyo y desarrollo de la comercialización de los documentales chilenos en el extranjero, lo que representa un apoyo adicional de importancia. En este terreno surge también otra ayuda por parte de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, que ha cumplido estos años una interesante labor de difusión del cine chileno en el extranjero, que comprende también los documentales.

En septiembre de 2004, finalmente, después de largos años de lucha por parte de los cineastas, se logra la aprobación por el parlamento de la Ley del Cine. Se trata de un paso fundamental, porque paralelamente, tras la exhibición exitosa de películas como *Sexo con amor*, *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres* y *Machuca*, se ha afirmado entre los espectadores el interés por el cine chileno.

La creación, por último, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que tiene las atribuciones y poderes de un ministerio, permite pensar que no se retrocederá en lo que ya se ha conseguido y que, por el contrario, se podrá seguir avanzando.

Todo esto se traduce, evidentemente, en la apertura de nuevas perspectivas para los documentalistas. El oficio de cineasta deja de ser patrimonio de unos pocos conforme aparecen nuevas generaciones de técnicos y realizadores, gracias a la creación de nuevas escuelas de cine y a la llegada de la tecnología digital, que abarata considerablemente los costos de realización. Las dificultades no mellan su entusiasmo por hacer cine, y esto se traduce en la organización en el año 2000 de la Asociación de Documentalistas de Chile, ADOC, “que actúa como la voz oficial del género en el país”.

[56]

Una notable contribución al fomento de la creación de documentales y a su difusión en el público lo juega estos años la apertura de espacios para el género, tanto en los festivales cinematográficos tradicionales, como con la aparición, paralelamente, de festivales específicamente dedicados al documental. En la actualidad, el género tiene cabida en el Festival Internacional de Cine de Valdivia, y en el Festival Internacional de Cine de Valparaíso. El primero, que dirige desde su fundación hasta nuestros días Lucy Berkhoff, comenzó a gestarse en 1993, pero es a partir de 1998 que alcanza su plena madurez, convirtiéndose en uno de los torneos nacionales más importantes del audiovisual. La preocupación principal de su labor está radicada en las muestras de cine de ficción nacional e internacional, pero desde sus comienzos, en que presentó videos como *Bosque nativo,* de Erick Guzmán, o *El hombre detrás de la piedra*, de Leopoldo Correa, ha definido una cierta vocación por el documental de carácter ecológico o antropológico. Ha presentado, entre muchos otros, trabajos de los hermanos Francisco (*El altiplano, las alturas vivas de los Andes*, *Los belgas en la Patagonia*), Juan Carlos (Los *hombres del cochayuyo*) y Manuel Gedda (*Parque Pumalín, un proyecto de Douglas Tompkins*), Carmen Gloria Dunnage (*Los Boissier*), Claudio Sapiaín (*En nombre del progreso*), Álvaro Díaz y Fernando Carrasco (*Magma*),

Jeannette Paillán (*Wirarün grito*), entre muchos otros.

El Festival de Valparaíso data de 1997 y tiene un carácter diferente de los festivales tradicionales, porque su oferta contempla rubros pocas veces tocados con anterioridad, conforme a la línea que le ha impreso su director, Alfredo Barría. Pone énfasis en el rescate del patrimonio fílmico, tanto nacional como internacional, exhibiendo cintas clásicas de la cinematografía mundial, como *Napoleón*, de Abel Gance, por ejemplo, que nunca se había mostrado en Chile, organizando ciclos dedicados a los grandes realizadores mundiales –Eisenstein, Orson Welles, Luis Buñuel– con exhibición de sus películas y realización de coloquios a cargo de críticos y especialistas internacionales; o mostrando documentales claves para la reconstrucción de períodos recientes de nuestra historia, como la serie de películas de los alemanes Heinowsky y Scheumann sobre el golpe de Estado chileno, o la tetralogía *Chile–Impresiones* del español José María Berzosa. En el 2000 creó la Competencia Nacional de Documentales, y entregó por primera vez el Gran Premio Santiaguillo –estatuilla en bronce que reproduce la pequeña carabela española que descubrió la bahía de Valparaíso– a la película *La minga que movió la vieja iglesia de Tey*, de Ricardo Carrasco, Pedro Chaskel y Francisco Gedda. La Competencia viene realizándose sin interrupción desde entonces y en ella han logrado premios y distinciones filmes significativos del género: *La venda*, de María Gloria Camiruaga; *Raleo*, de Esteban Larraín; *I love Pinochet*, de Marcela Said; *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica*, de Adriana Zuanic; *El caso Pinochet*, de Patricio Guzmán; *Chi–chi–chi, le–le–le, Martín Vargas de Chile*, de Iván Osnovikoff, Bettina Perut y David Bravo; *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez; *Memoria de Tierra del Fuego*, de Emilio Pacull; *Locos del alma*, de Joanna Reposi; *Tierra de agua*, de Carlos Klein; *Malditos: la historia de Los Fiskales Ad–Hok*, de Pablo Insunza.

En el más antiguo de los festivales cinematográficos chilenos –con un pasado al que no le faltan importantes pergaminos–, el de Viña del Mar, el documental no ha tenido mayor relieve, debido al carácter del encuentro. En sus diversas versiones, sin embargo, se ha dado cabida a algunas muestras de videos documentales.

El género ha encontrado indiscutiblemente su mayor presencia en el torneo que desde 1997 se realiza bajo la dirección de Patricio Guzmán, y que a partir del 2002, tras un crecimiento sostenido y habiéndose ya consolidado, pasa a denominarse oficialmente Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS).

18. Patricio Guzmán, treinta años después

La relevancia de Patricio Guzmán en el panorama del documental chileno es algo que nadie discute. Más que eso: *La batalla de Chile* es no solo, en su género, lo más importante que se haya filmado en Chile en toda la historia del audiovisual nacional, sino la película chilena que mayor eco ha alcanzado en el mundo. Nunca un filme nuestro ha recibido tantas distinciones ni ha sido tan elogiado como éste. Es, según el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, "un tríptico inolvidable, una de las películas más poderosas del siglo XX". Treinta años después de haberla filmado, Guzmán no solo se mantiene activo en su labor de realizador, sino que despliega una importante labor en la promoción del género como director del FIDOCS.

Cuando el festival partió, en 1997, se exhibieron documentales realizados entre los años 1967–1988, que en su mayoría el público no conocía. En esa ocasión se presentó por primera vez entre nosotros *La batalla de Chile*, que por supuesto nunca se había mostrado aquí por problemas de censura. Se abría así un espacio dedicado exclusivamente al género, lo que representaba un gran estímulo para los documentalistas nacionales, cuya producción fue sistemáticamente mostrada en importantes retrospectivas realizadas en los años 97 y 98 y en la sección "Documentales chilenos recientes", que pasó luego a convertirse, a partir del Cuarto Festival (2000) en Competencia Nacional, que se desarrolla hasta hoy. En este torneo se han presentado más de cincuenta documentales pertenecientes a los mejores realizadores chilenos del género. La Sección Internacional ha permitido que nuestros documentalistas y el público cinéfilo en general hayan accedido a la producción mundial del género, particularmente de América Latina y Europa. De año en año, el festival ha ido ampliando sus perspectivas. Desde el 2001, el festival, que en sus comienzos se realizaba en un pequeño ámbito, el de la sede del Instituto Goethe, halló también acogida en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, lo que le ha permitido ensanchar considerablemente su trabajo y su eco público, organizando conferencias y seminarios, invitando a cineastas y especialistas extranjeros. Ha establecido relaciones además con el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y con los canales de televisión. Tras sus ocho años de funcionamiento, el festival ha mostrado cerca de quinientos documentales, lo que representa un esfuerzo de magnitud sin precedentes.

"El Fidocs ha ido ganando prestigio, calidad y participación, tanto a nivel nacional y latinoamericano como internacional", y un aspecto esencial es el impacto que ha logrado entre los jóvenes

documentalistas, para quienes el festival representa una excepcional espacio para mostrar su obra, para debatir, informarse, establecer contactos entre ellos y también a nivel internacional, ya que el Festival ha creado los puentes para que los documentales de nuestros cineastas sean llevados a festivales en el extranjero. “Su relevancia es directamente proporcional al creciente interés de realizadores nacionales por hacer más documentales”. No es casual que a su alero se haya formado la Asociación de Documentalistas de Chile, ADOC, “que tiene como objetivo general la promoción, desarrollo y protección del género documental”, abriendo para éste “nuevas ventanas de acogida”.

[58]

Es evidente que Patricio Guzmán puede enorgullecerse, como motor fundamental del FIDOCS, de haber contribuido con este torneo a estimular de modo importante a los documentalistas locales, en particular a los más jóvenes. Él, por su parte, no ha dejado su propio trabajo, que atraviesa más de tres décadas de la historia del documental chileno, como personaje y testigo de uno de los períodos más dramáticos de nuestra historia, que filmó en su momento y sigue recapitulando todavía, sin descuidar, sin embargo, otras temáticas, aquéllas a las que ha ido accediendo a través de su experiencia internacional.

Por encargo de la televisión española realiza una serie didáctica dividida en cuatro capítulos, *El proyecto ilustrado de Carlos III* (1988). Este “despliegue espléndido de riqueza visual que se corresponde a la magnificencia real de la época y a la vida cortesana”, relata la obra del monarca español que llevó los progresos de la Ilustración a España e Italia.

[59]

La misma intención didáctica tenía la serie que el año anterior había hecho también para la televisión, *México precolombino*, que en cinco capítulos marca el ingreso de Guzmán al tema latinoamericano, entregando una exploración de los orígenes indígenas de América Latina, “generalmente abandonados a las manos de antropólogos e historiadores”.

En 1992 realiza *La Cruz del Sur*, un ambicioso documental filmado en México, Brasil, Ecuador, Guatemala y Perú, que abarca cinco siglos de historia del continente desde la Conquista hasta nuestros días, de cómo se impuso a sangre y fuego una fe religiosa y se aplastaron las culturas indígenas, defendidas en nuestro tiempo por otros

eclesiásticos, los de la Teología de la Liberación, que en el filme embisten contra las posiciones oficiales de la Iglesia por mostrarse hostil a la causa de los pobres. Es el relato, en suma, de "una historia fragmentaria y múltiple que es la de la América Latina". En la misma línea exploratoria de lo latinoamericano, aunque despojado de contenidos políticos expresos, es *Pueblo en Vilo*, "uno de los documentales más hermosos y logrados", "un ensayo sobre un pueblo y un hombre, un pueblo que emergió de la nada y encontró su sitio en el mapa de la modernidad gracias a un libro sobresaliente", el libro que escribió sobre su "microhistoria" el mexicano Luis González y González. San José de Gracia, una pequeña localidad de siete mil habitantes, que en la década del 20 defendía las posiciones de los "cristeros", fanáticos religiosos que se oponían a las transformaciones de la Revolución Mexicana. El tiempo ha pasado, y aquellos lejanos acontecimientos más los ecos de lo que hoy ocurre afuera, son evocados por los habitantes del pueblo como fragmentos dispersos de la memoria, la lucha de unos por conservarla, o el empeño de los más jóvenes por desterrarla.

[60]

En la obra de Patricio Guzmán hay un personaje recurrente, que vuelve una y otra vez en sus documentales, y que, sea que se lo nombre o que no se lo evoque de modo explícito, es una realidad omnipresente en *La batalla de Chile*. Su admiración (o fascinación) por él regresa en un documental que filma en el 2003 y que lleva precisamente su nombre, *Salvador Allende*.

Es una coproducción realizada por Francia, Chile, España, México, Bélgica y Alemania, lo que le confiere al documental un doble carácter: es un homenaje de su autor, pero es también una muestra de la gravitación que tiene en el mundo entero la figura del presidente mártir. Es un filme redondo, lúcido, donde el montaje juega un papel fundamental, por el hábil empleo de imágenes de algunos de sus otros filmes y de otras, más intimistas, inéditas hasta entonces.

La detención en Inglaterra de Pinochet y su larga permanencia en la famosa clínica londinense fue tema de primera plana de los medios de comunicación internacionales. Guzmán se hizo también eco del acontecimiento y filmó en el 2001, *El caso Pinochet*, que cuenta una historia que tiene todavía un final en desarrollo. A propósito de esta insistencia en volver sobre los temas del golpe de Estado, él sostiene categóricamente que los episodios previos y posteriores al golpe militar dan para hacer otras "cien películas" de todos los géneros. El prefiere, por supuesto, el documental, porque estima que es un soporte privilegiado para abordar los temas de la memoria. No es casual que en 1997 haya titulado justamente "La memoria obstinada", un documental que confronta las realidades que muestra *La batalla de Chile* con muchos de quienes las vivieron veinticinco años antes. Este filme, que es un desafío de la memoria para los que la rechazan o quienes se obstinan en preservarla, fue filmado en un momento de la transición chilena en que dominaba una constante oficial: borrar el pasado y mirar al futuro. La película intenta demostrar, aunque no lo explicite, que no hay verdadero futuro posible sin tener en cuenta las verdades del pasado.

En una nota dirigida al jurado del Octavo Festival de Documentales de Santiago, Patricio Guzmán ratifica su visión del documental como una obra fílmica "que refleja un aspecto de la realidad o que cuenta una historia de la realidad bajo el punto de vista de un autor". Dando fe, por otra parte, de su fidelidad al género, declara en una entrevista con el ya citado Ruffinelli: "Me gusta el documental y vivo para el documental. No volveré a cometer el error de hacer una película de ficción, aunque a veces uno siente esa tentación".

19. Pro y contra de la televisión

Patricio Guzmán no es el único que se muestra infatigable en su tarea. Quien de verdad se lleva las palmas de longevidad y

perseverancia en la labor de documentalista es Pedro Chaskel, que no cesa de producir desde los ya lejanos años 60. Realizador, montajista, guionista, ha sido colaborador y maestro de varias generaciones de jóvenes cineastas. Ejerce la docencia en la Escuela de Cine de la Universidad Arcis y en el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, donde dirige un postgrado, "Profesional Especialista en Cine Documental", pero no por eso ha dejado de lado su trabajo como realizador, que se ha mantenido continuo desde que volvió del exilio en 1985 y después, con el restablecimiento de la democracia. Con el triunfo del "No" se abren algunos resquicios que permiten entrever cuáles podrán ser algunas de las perspectivas para los documentalistas en el período democrático que se ve ya muy próximo. Chaskel se incorpora al equipo que dirige Francisco Gedda, quien tiene a su cargo la serie de televisión "Al Sur el mundo" y debuta con *Pirquineros de Andacollo* (1989), asumiendo la dirección, el guión y el montaje y con fotografía de Héctor Ríos. Repite esas funciones al año siguiente en *Arrieros del Cajón del Maipo*, y desde esa fecha hasta el año 2000 participa en una docena más de documentales para la misma serie, de los cuales dirige él mismo ocho –*El valle de Elqui*, *Volantines y volantineros*, *Colono en Tierra del Fuego*, entre ellos–, y codirige el resto, sucesivamente, con Francisco Gedda, Mariano Riveros y Ricardo Carrasco. En 1993 codirige con Jaime Barrios y Gastón Ancelovici un extenso documental en video, *Neruda en el corazón*. No ha dejado en todo este tiempo de trabajar en montaje para las películas de terceros, mientras prepara, con la colaboración inestimable en la fotografía de Pablo Salas, un nuevo documental, *Operación Cóndor*, que renueva su permanente preocupación por la violación de los derechos humanos durante la dictadura.

La presencia de la serie "Al Sur del mundo" en canal 13 es una de las escasas manifestaciones de la apertura, por lo general mezquina y reticente, de la pantalla chica al documental. En Televisión Nacional, por su parte, a Sergio Ñuño también le han abierto una posibilidad con su propia serie, "La tierra en que vivimos", que pone principalmente el acento en el encuadre estético –con un notable despliegue fotográfico–, aunque en su visión del paisaje suele estar presente también la connotación ecológica.

Francisco Gedda mantuvo "Al Sur del mundo" en el canal 13 durante largos años, desde 1982 hasta el 2001, que pasó a llamarse en Megavisión, entre 1992 y 1993, "Bajo la Cruz del Sur". Estos documentales eran tolerados durante la dictadura en tanto componentes de la llamada "franja cultural", y en la medida que el ojo del cineasta estuviera puesto únicamente en la naturaleza. Gedda logró, sin embargo, poner una nota "de autor", incorporando aspectos

del trabajo humano, con lo cual lograba despojar al filme de su carácter aséptico y casi virginal. Con la llegada de la democracia las dificultades fueron menores, permitiendo que Gedda se convirtiera en el mejor exponente nacional del género en su especialidad.

Las trabas fueron menores, en efecto, pero nunca han desaparecido del todo. La televisión abrió, sin duda, un nuevo espacio al documental, con grandes posibilidades potenciales, pero también lo conminó a enmarcarse dentro de las rígidas exigencias que imponen sus códigos.

Desde sus comienzos, la televisión chilena, una vez que se desprendió de su carácter experimental, privilegió todo lo que fuera entretención y, en menor medida, la información. Durante sus primeros años, en la década del 60, no mostró interés por el documental chileno, que a tono con el clima de intenso debate político que se vivía en el país, aparecía muy ligado a ese tipo de preocupaciones. La TV no los acogió, "posiblemente porque daban cuenta de una realidad que no todos querían ver y asumir" .

Durante los años de la dictadura, la implantación de una fuerte censura al conjunto de la producción cinematográfica coartó por supuesto cualquier posibilidad de que el documental como género pudiera prosperar, a menos que sirviera sus propósitos propagandísticos, o que estuviera despojado de cualquier connotación ideológica contraria a sus posiciones. La televisión privilegió, por eso, el material de importación, en su mayoría series norteamericanas, y en el caso de los documentales, predominaban los que abordaban temas relacionadas con "flora y fauna", "avances científicos" o relatos bélicos, por lo general sobre la Segunda Guerra Mundial.

[62]

Con la llegada de la democracia, el grado de liberalización de las limitaciones de nuestra televisión, cuando se trata sobre todo de la exhibición de documentales, no es todavía del todo satisfactorio. Mucho de esto tiene que ver con el carácter de la transición política, que impuso un grado considerable de compromiso con el régimen militar –lo que ha afectado sobre todo al Canal Nacional–, a la coloración ideológica del Canal 13 y al franco sesgo derechista del primer canal privado, Megavisión. Algunas barreras se derribaron el año 2003, cuando se conmemoraron los treinta años del golpe militar, y por una conjunción de factores políticos y culturales, se produjo una verdadera ava-lancha de apetencias públicas por recordar, conocer, abrir las páginas de una historia mantenida hasta entonces con las

distorsiones y silencios propios de la "historia oficial". Cesó en una buena medida la demonización de la Unidad Popular, la figura de Salvador Allende surgió por primera vez con toda su dignidad histórica, los detenidos desaparecidos dejaron de ser entes "supuestos", y los crímenes de la dictadura pasaron a ser admitidos hasta por quienes habían sido sus encubridores o cómplices. En la televisión se vieron por fin imágenes que nunca antes habían sido proyectadas, y aunque hay todavía, hoy, decenas y decenas de documentales que esperan ser sacados del Index, los avances han sido muy considerables.

En el período más reciente, la televisión chilena ha ido ampliando su apertura hacia el documental como género, aunque se trate de "documentales de encargo, realizados y producidos casi exclusivamente para la TV, donde muchas veces se desarrollan puntos de vista periodísticos y no cinematográficos", según declara Patricio Guzmán en su Carta Abierta a los Jurados del FIDOCS 2004. Lo cierto es que entre nosotros las cosas están muy lejos de darse como en los países de mayor desarrollo cultural, como Inglaterra o Francia. En este último país, hay al menos un canal cuya programación está compuesta casi exclusivamente por documentales. El género tiene en esos países un sitio de privilegio en la consideración pública, tanto de los medios como de los espec– tadores. *Tocando el cielo,* el fascinante documental dirigido por Jacques Perrin, disputó en su momento el Oscar al mejor documental con *Bowling for Columbine* de Michael Moore, tras obtener en Francia uno de los consagrato– rios premios Cesar y convertirse en un resonante éxito de taquilla. Otro caso no menos digno de señalarse es el de *La corporación* (2004), del canadiense Joel Bakan, documental premiado en el festival de Sundance, y que se ha con– vertido en uno de los grandes éxitos de taquilla en su país. Es un vitriólico análisis, hecho sin concesiones, del "perfil psicopático" de las grandes multi–nacionales y de su nefasto accionar en el mundo actual.

Con todo, hay quienes sostienen que la televisión ha hecho ya bastante. Se cita, por ejemplo, el caso de la productora Nueva Imagen, que se formó con los tercios periodísticos de lo que fue Teleanálisis durante los años de la dictadura. Su idea era "cambiar los cánones de la televisión chilena, ya no como una revolución política sino más audiovisual y cultural". TVN les abrió las puertas, lo que hace decir a uno de los dueños de la productora que "tener una ventana abierta en la televisión fue sorprendente". Se produjo, según opiniones, "un salto en lo cualitativo y en la apertura", y al lado de los aportes de las productoras independientes, surgieron iniciativas de los propios canales, dando origen a espacios como El Mirador o Informe Especial, programas de reportajes de corte documental.

[63]

En el contexto de estas nuevas condiciones, nace en 1997, la serie documental "Los patiperros", realizada por Cristián Leighton con el apoyo de una productora independiente. Se transmiten 36 capítulos (de 50 minutos de duración cada uno) y obtiene un gran éxito de público y de crítica. Termina en el año 2000, y dos años después TVN reanuda la serie con otro título, "Inmigrantes", y con matices diferentes en su contenido y enfoques; de ella se transmiten doce capítulos. Una trilogía, "El cuerpo de Chile" (2000), que tiene como apoyo textos del médico psiquiatra, dramaturgo y escritor Marco Antonio de la Parra, no es aceptada por la Televisión Nacional, probablemente por sus contenidos, en que no se escatiman las visiones críticas de la realidad chilena actual. La acoge, en cambio, el canal Sky-Chile.

Leighton es probablemente el documentalista chileno que ha tenido mayor presencia con su trabajo en la pantalla chica, y sin embargo es, a su vez, el que más dardos críticos le dirige.

[1]

Mouesca, J. y C. Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago, LOM ediciones, 1999.

[2]

Jara, Eliana "¿Cien años de cine chileno?" *Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. Año VII, N° 25. Santiago, 2002.

[3]

Mouesca, J. y C. Orellana, op. cit.

[4]

Me he apoyado en estas páginas en la extensa y documentada información sobre el cine y la vida cultural y social de este período, que contiene la tesis de grado de Luis Felipe Álamos, *Cine, crisis y control, una mirada al cine mudo en Chile*. (Ver "Fuentes consultadas" al final del volumen).

[5]

Ver. Oñate, Kerry. *Filmografia esencial del cine documental*. Santiago, 1974.

[6]

Vega ,Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Aconcagua. 1979, p. 205.

[7]

Alarcón, Daniel y otros. Los primeros pasos del documental en Chile (1896–1931). Prof. Guía: Luis Candia. Santiago, Instituto ARCOS. 2001. Buena parte de las informaciones de prensa consignadas en las páginas siguientes se apoya en este trabajo académico.

[8]

Ibid.

[9]

Ibid.

[10]

Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Madrid, 1988, p. 14.

[11]

Alarcón, op. cit. Las citas entrecomilladas de los párrafos siguientes, referidas a crónicas de la revista *Ecran*, corresponden también a información proporcionada por este trabajo.

[12]

Vega, A. op. cit., pp. 140–141.

[13]

Ibid., p. 237.

[14]

Pick, Zuzana, en Paranaguá, op. cit., p. 287.

[15]

Mouesca, J., op. cit., p. 18.

[16]

Ibid. p. 19.

[17]

Citado por Mouesca, J. op. cit., p. 32.

[18]

Contreras, Erika y Gerardo Combeau. *La dirección de fotografía en el cine chileno*. Prof. guía: Ascanio Cavallo. Santiago. Universidad Diego Portales 1998.

[19]

Citado por Pequeño de la Torre, Pamela. Sinopsis del documental chileno. Santiago, 2000. p. 43.

[20]

Guzmán, Patricio y Pedro Sempere. *El cine contra el fascismo*. Valencia. Fernando Torres Editor, 1977, p. 54.

[21]

Ibid., p. 53.

[22]

Hurtado, María de la Luz. *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago, Ceneca, 1985.

[23]

"Catálogo 2000". Apéndice de Pequeño, P. op. cit.

[24]

Ulloa, Yessica. *Video independiente en Chile*. Santiago, Ceneca, 1985.

[25]

Getino, Octavio. *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires. Paidós, 1996.

[26]

Díaz, Marcela y otras. *Documentales en Chile. 1973–1989. las imágenes de la historia*. Escuela de Periodismo, Universidad Diego Portales. Santiago, 2000. Profesora guía: Jacqueline Mouesca.

[27]

Ibid.

[28]

Ibid.

[29]

Ibid.

[30]

Mouesca, op. cit., p. 185.

[31]

Liñero, Germán. *Historia del video en Chile,* <

www.umatic.cl

>

[32]

Díaz y otras, op. cit.

[33]

Ibid.

[34]

Claro Valenzuela, María Luisa y Melissa Andrea Jure León. *Una perspectiva de la memoria histórica del país. Documentales de Ignacio Agüero*. Prof. Guía: Tiziana Panizza, Santiago, Escuela de Periodismo. Universidad Diego Portales, 2002. Salvo indicación en contrario, todas las citas entrecomilladas que vienen a continuación provienen de esta memoria académica.

[35]

Díaz y otras, op. cit.

[36]

Mouesca, J. *Cine chileno. Veinte años*. Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación. p. 107.

[37]

Pick, Z. en Paranaguá, op. cit., p. 395.

[38]

"Cine chileno: luz, cámara, frustraciones". Revista *Análisis,* 29–X–85. Artículo citado por Mouesca, *Plano secuencia*, p. 177.

[39]

Court, María Eliana Liliana Orellana, Josefina Ossa, Macarena Ovalle. *El resurgimiento del documental de autor, en Chile en la segunda mitad de los 80*. Memoria académica dirigida por Joanna Reposi. Santiago, Universidad Diego Portales, 2004.

[40]

Datos homologados por Gastón Ancelovici y Zuzana Pick, citados por Mouesca, J., op. cit., p. 144.

[41]

Mouesca, J., op cit. p. 105.

[42]

Ibid., p. 158.

[43]

Un recuento parcial se halla en el capítulo "Chili" de *Les cinémas de l'Amérique latine* (París, 1981), e informaciones complementarias en Mouesca, J., ibid. p. 180.

[44]

Ibid., p. 190.

[45]

Mouesca, J., *Cine chileno. Veinte años*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992. p. 135.

[46]

Revista *Cine*, mayo 1991, citado por Mouesca, J., Ibid., p. 138.

[47]

Ibid., p. 147.

[48]

Citado por Mouesca y Orellana, op. cit., p. 396.

[49]

"En busca de la ficción perdida". Revista *Patrimonio Cultural*, número citado.

[50]

Pequeño, P., op. cit.

[51]

Claro y Jure, op. cit.

[52]

Ibid.

[53]

Ibid.

[54]

Fernando Sáez, en Mouesca, J., *Érase una vez el cine*. Santiago Edit. Lom, 2001, p. 26.

[55]

Toda esta información proviene de Court y otras, op. cit.

[56]

Ibid.

[57]

Ibid.

[58]

Ibid.

[59]

Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid, Cátedra, p. 245.

[60]

Ibid., p. 268.

[61]

No es arbitrario que en mi libro *Plano secuencia de la memoria de Chile* haya procurado resumir en un capítulo el significado de esta magna trilogía y de los documentales anteriores de Guzmán con un título genérico: "El cine de Allende".

[62]

Court y otras, op. cit.

[63]

Court y otras, op. cit.

20. Cristián Leighton y el "nuevo documental chileno"

Las barreras y los obstáculos no tienen tanto en la actualidad en la televisión un fundamento político o ideológico como razones que se afirman en el llamado rating. Es el volumen de su audiencia o lo que la dirección del canal estima que "puede ser" ese volumen, lo que determina su aceptación o su rechazo. A priori, la idea es que el documental per se es un género que tiene poca aceptación, de modo que el documentalista que propone su trabajo a un canal tiene de antemano la mayoría de probabilidades de que sea rechazada.

La televisión, dice Leighton, "no tiene paciencia con el documental", extrema con él sus exigencias, tiene miedo hasta de la propia palabra documental. "Lo iguala con lo educativo", negándole sin mayor examen toda capacidad de seducción; lo somete a una competencia imposible con la música, el video clip y, en general, "con los tortazos", "con la tontera". Declara que si él se lo propusiera, estaría en condiciones de hacer un documental con un *rating* asegurado de 30 puntos: le bastaría emplear a fondo el "morbo", mostrando, por ejemplo, niños llorando, una persona pateando en el suelo a otra, escenas de sexo y mucha violencia, etcétera; pero eso sería inmoral. La tiranía del *people meter*, que deja pocas perspectivas de acogida al documental, es un factor que se suma a otras dificultades para mantenerlo, según palabras del cineasta británico Ken Loach, como "un género acorralado".

[1]

Las vicisitudes vividas por Leighton con la televisión son una buena muestra de lo positivo y lo negativo de esta relación. Lo ha acogido, pero también le ha aplicado formas solapadas de censura, como cuando relegó a una función de trasnoche, reduciendo así drásticamente sus posibilidades de audiencia, la exhibición de su documental *Apgar 11* sobre los treinta años del golpe de Estado. Otro caso es el de su notable filme *El corredor*, reducido en su proyección en más de un tercio de su metraje, lo que unido a las odiosas interrupciones que imponen los cortes comerciales, dañó sin remedio la profundidad poética y de reflexión que sugieren sus imágenes, rebajando su condición de documental a la de un simple reportaje.

A los cuarenta años, Cristian Leighton tiene ya una sólida producción, a través de la cual ha ido mostrando de modo progresivo una mirada que lo instala como el documentalista que mejor encarna la fisonomía de lo que podríamos llamar –eligiendo una denominación

de la que solo la autora de este libro es responsable–como “Nuevo documental chileno”, que se aparta de los modelos dominantes hasta comienzos de los años 90. El autor se apoya en una tesis, según la cual en una película son más relevantes o iguales que la temática de valor ético/histórico, los elementos que transparentan y sustentan esa temática. Esos elementos son, a su juicio, “la preeminencia de la subjetividad en el discurso artístico por sobre los contenidos y temáticas escogidos por el autor”, y “la presencia de una visión crítica (de nuestra realidad) desde y frente a la cultura”.

[2]

Leighton (nacido en 1964) estudió entre 1983 y 1987 en el Instituto Arcis, que años después pasaría a ser la actual Universidad Arcis. Su trayectoria comienza en el Área Dramática de Canal 13 en 1988, como asistente de dirección. Tras un período como productor independiente, realiza y produce en 1995 su primera película, *El tren del desierto*, una mirada cálida y compasiva sobre la soledad del ser humano en sincronía con un paisaje cuya atmósfera envuelve con toques casi mágicos la historia, gracias entre otras cosas a la banda sonora. En 1996 es premiado como el Mejor Cortometraje en el Festival de Cine de Viña del Mar. Entre 1997 y el 2000 filma “Los patiperros”, que acaparan varios premios y concitan el aplauso del público y de los comentaristas de prensa. Más allá del lugar común que define sin mucha reflexión al chileno como alguien con vocación de “patiperro”, los capítulos de esta sobresaliente serie profundizan en las raíces del fenómeno, más dramáticas que pintorescas, de personajes representativos de muchos miles de connacionales repartidos por el mundo, la mayoría en contra de su voluntad. Son seres que se presentan sin truculencia ni melodrama, con sus tristezas y sus alegrías y su capacidad de sobrevivencia. La secuela de “Los patiperros” es “Inmigrantes” (2002), aunque en ésta, a diferencia de la serie anterior, el acento está puesto más bien en los chilenos que de algún modo “triunfaron” fuera de nuestras fronteras.

El cuerpo de Chile (2000) apunta al ser nacional enclavado en la realidad de la sociedad de consumo, con sus componentes de ansiedades y sufrimientos, sus temores y los peligrosos signos de descomposición moral. *Nema problema* (2001), correalizada con Susana Foxley, aborda el drama vivido por una veintena de refugiados serbios que buscaron asilo en Chile huyendo de la sangrienta guerra que destruyó a Yugoslavia. A pesar de la solemnidad del verso de nuestra Canción Nacional que presenta al país como “asilo contra la opresión”, Chile muestra ante este pequeño grupo el poco amable rostro de la indiferencia y la insolidaridad. Al cabo de algún tiempo,

solo cinco de los 26 refugiados se quedan en el país; los restantes lo abandonan, más desamparados de lo que llegaron. *Pachayki* (2004) trata sobre el encuentro de jóvenes con culturas diferentes.

El corredor (2004) es uno de los puntos más altos de su creación. Tiene un subtítulo, "La historia mínima de Erwin Valdebenito", y es un canto a la "fuerza de la voluntad" de un funcionario público que desempeña funciones rutinarias y grises en una institución previsional, y que cada mañana, durante años, ha cubierto y sigue cubriendo los 23 kilómetros que separan su casa en San Bernardo de las oficinas de su trabajo, en el centro de Santiago, corriendo una maratón que linda con la extravagancia. Uno de sus hijos viaja paralelamente en un bus del transporte colectivo, llevándole las ropas que vestirá una vez que arribe a su destino burocrático. Valdebenito cumple esta tarea cotidiana con rigor casi religioso, porque aunque ha ganado varias veces la "ultramaratón" que se corre todos los años entre Santiago y Viña del Mar, él aspira a triunfos internacionales. El filme destaca por "la nitidez, la eficacia con que nos transmite a un hombre gris transformado por una pasión. Nunca logramos entender los mecanismos que la producen, pero sí podemos sentir, valga la metáfora, su musculatura". En la mirada del cineasta "hay cariño y compasión y una exquisita capacidad para permanecer invisible, logrando que el espectador se olvide de estar presenciando una película y sienta, en cambio, que está frente a la vida".

[3]

Este filme, así como toda su producción anterior, ha recibido innumerables premios nacionales e internacionales.

Remedando el título de una de sus series, "Apasionados", presentada en televisión en el 2004, Leighton es, él mismo, un "apasionado" de su oficio. Se subleva contra quienes, en Chile, a pesar de cultivar la escritura sobre los temas cinematográficos, lo han desterrado de sus preocupaciones, y cree firmemente en la salud actual y en el porvenir del documental. Comparte en este sentido, el optimismo que Ken Loach expresaba en un Festival de Cine Documental celebrado en Marsella hace algunos años. El realizador observaba que, pese al "cerco" que lo amenaza, el documental tiene plenas posibilidades de sobrevivencia no obstante "el mar de géneros y subgéneros" que parece que quisieran ahogarlo. "Reportajes, videoclips, cámaras indiscretas y toda la artillería" existente en el audiovisual "son lenguajes o seudolenguajes susceptibles de ser absorbidos por los documentalistas" y que "la decisión, el talento y la ética de éstos puede cambiar el curso de las cosas".

21. Mujeres documentalistas. Cine político

Es evidente que no todos comparten una misma visión crítica de la relación que se ha establecido entre la televisión y los documentalistas. Entre otras razones, porque el trabajo en televisión ha incentivado a muchos profesionales jóvenes, periodistas y/o egresados de las diversas carreras de cine abiertas en la década del 90, a incursionar en el documental. Es un hecho que algunos de los principales programas periodísticos, especializados en el reportaje –El Mirador, Informe Especial, Contacto, etcétera– y otros que se inscriben en esa línea tan poco atractiva para la mayoría de los altos mandos de la TV, los "programas culturales", como Cine-Video y El Show de los Libros, han representado buenos trampolines para estimular la necesidad de estos profesionales de dar un salto mayor, y aun completar una formación en la mirada como realizadores de documentales.

Singular es en este terreno una suerte de arremetida que se produce con la presencia de mujeres documentalistas. No es ajeno, sin duda, este fenómeno, a la insurgencía femenina que se da en la sociedad chilena de hoy en los más diversos campos de la vida nacional, y que aparece con notoria fuerza a partir de la década de los 80. Es dramática, por ejemplo, la presencia de la mujer en las luchas libradas contra la dictadura y que tiene su manifestación más elocuente en la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, dirigida e integrada por mujeres, que dieron y siguen dando muestras de un coraje y energía que rara vez se ha visto en organizaciones dirigidas e integradas por varones. En los años 80 es notable el caso de revistas como *Análisis* o *Apsi*, en que, al margen de que la dirección la haya ejercido un hombre, sus cuerpos de redacción estaban compuestos en un 80 y hasta un 90 por ciento por mujeres. En la política destacaron y destacan las figuras femeninas, hasta el punto que el país está ante las puertas del hecho sin precedentes de que una mujer acceda a la Presidencia de la República. En el mundo de las letras, Isabel Allende aparece como una escritora que, salvo Pablo Neruda, ha alcanzado con sus libros una difusión mundial que no tiene paralelo en nuestra literatura.

No es casual, en estas circunstancias, que en el ámbito del documental la mujer aparezca con una presencia cada vez más notoria. La tuvo, como hemos visto en los años de la dictadura, cuando la introducción del video facilitó notablemente el auge del audiovisual, y la tiene hoy de manera creciente.

Ligadas a la televisión aparecen Pamela Pequeño, Paola Castillo y Tiziana Panizza. La primera tiene, a pesar de su juventud, una extensa trayectoria que culmina –como un modo de subrayar su doble condición de periodista y documentalista– con el ejercicio de la docencia en la cátedra de "Periodismo Televisivo Documental" en la Universidad Diego Portales. Ha hecho guiones y realizado innumerables reportajes y dirigido programas para diversos canales de TV, así como documentales institucionales por encargo de diferentes organismos públicos. Dirigió *La hija de O'Higgins* (2001), documental en que el rastreo de sus ancestros la lleva hasta el descubrimiento de que su tatarabuela, Petronila Riquelme, era una hija ilegítima de Bernardo O'Higgins. Fue exhibido en TVN y se ha presentado en media docena de festivales nacionales e internacionales. Su preocupación por el género la ha llevado a escribir una valiosa Sinopsis del documental chileno.

Paola Castillo es periodista y diplomada en Dirección de Cine en la Escuela de San Antonio de los Baños, Cuba. Ha tenido y tiene una destacada y extensa participación en televisión, en la que ha dirigido más de un centenar de capítulos unitarios desde 1999, en programas como El Show de los Libros, Cine-Video y Coyote, entre otros. Ha realizado dos documentales: *Niños del Paraíso* (1998), filmada en el archipiélago de Juan Fernández, y *La última huella* (2001), que narra la historia de las dos hermanas Calderón, las últimas sobrevivientes de la etnia yagán.

Tiziana Panizza, periodista, con estudios de cine realizados en Inglaterra, en la Escuela de San Antonio de los Baños y en Barcelona, muestra ya, a pesar de su extrema juventud, un amplio abanico de actividades profesionales en televisión y en la docencia universitaria, aparte de su trabajo como documentalista. Co-dirigió en 1998 el documental *Camioneros: la ruta del silencio*, y ha realizado *No me quieras tanto* (Cuba, 2002), una visión de cómo viven su condición un grupo de mujeres embarazadas en el llamado "Hogar Materno", una institución estatal cubana, y *Dear Nonna: a Film Letter* (2004), "una carta-documental sobre recuerdos de infancia", filmada en Londres. En televisión ha estado a cargo de diversos programas de documentales periodísticos, dirigió varios capítulos de El Show de los Libros y de Cine-Video, y ha sido directora de Unidad y en terreno de programas juveniles del canal de TV norteamericano Discovery Kids. Entre otras actividades. En su calidad de profesora de la Universidad Diego Portales, le ha tocado dirigir media docena de tesis de grado, varias de las cuales están centradas en temáticas ligadas al documental. Su vocación por el género, sumada a los lazos que la unen a la televisión, hacen que se autodefina como una periodista con "doble militancia".

Carmen Castillo vive en Francia desde hace treinta años, pero nunca ha cortado sus lazos con el país. Incursionó en el cine documental con el tema clásico de la denuncia de la dictadura, entre ellos, *La flaca Alejandra* (1994), una tentativa de rescate moral de quien transitó de revolucionaria a agente de la DINA; y hoy se abre al ámbito de la temática latinoamericana, con *El bolero, una educación amorosa* (1999), que apunta al corazón de una de las referencias centrales de la cultura popular continental, e *Invisible María Félix* (2000), sobre la legendaria *star* del cine mexicano. Su más reciente documental está dedicado a su padre, figura emblemática de las lides universitarias, *Fernando Castillo, el Hombre que sueña despierto* (2004).

Uno de los tópicos recurrentes entre quienes analizan los problemas del cine chileno y, entre ellos, el de los documentales, es que los temas políticos, en particular los que abordan historias asociadas a la dictadura y a las violaciones de los derechos humanos han caducado definitivamente, ya no interesan al público y, por lo tanto, tampoco a los realizadores. Ya no deben tocarse. "Ahora los temas centrales no están relacionados directamente con la política, lo cual responde a un cambio radical en los intereses de la sociedad durante estos últimos quince años".

"Después de la transición, la sociedad chilena ingresa a un campo de incertidumbre que el mundo político pasado no permitía. Anteriormente, el documental fue la representación de posturas políticas que buscaban comunicar certezas que la vía oficial impedía. Ahora estas verdades no son absolutas y el documental se siente más atraído por la reflexión, la observación y la fantasía".

[5]

Esto es y no es así. La mirada del cineasta, en efecto, ya no es la misma, pero los temas inspirados en lo que fue la dictadura y la secuelas que todavía subsisten no están proscritos. Lo prueban filmes como *Machuca* y su sorprendente eco en público y crítica, y lo avalan también la decena de notables documentales, la mayoría de los cuales, por otra parte, han sido realizados por mujeres. Por mujeres jóvenes, por añadidura, es decir, personas que ni siquiera habían nacido cuando en Chile gobernaba la Unidad Popular, y que apenas conocieron los años del gobierno militar. Sus vivencias, por lo tanto, a la hora de afrontar un período de nuestra historia que quieren conocer, que necesitan conocer, no pueden ser las mismas de quienes las precedieron. Es inimaginable que estas nuevas documentalistas puedan hacer un cine de barricada, de puños y banderas en alto; su mirada es necesariamente distinta. Hay que tener en cuenta, por otra

parte, que el año 2003, cuando se conmemoran los treinta años del golpe de Estado, emergió violentamente a la conciencia pública –no de un pequeño segmento de la población sino de la inmensa mayoría– una realidad hasta entonces ignorada o al menos conocida solo en forma asordinada. El tema, en suma, está allí, no es excluyente, porque en definitiva todos los temas son válidos, con cualquiera de ellos puede hacerse una película, ya que, en último término, como sostiene Pedro Chaskel, más allá de todas las disquisiciones teóricas, lo que hace la diferencia es bastante simple: "hay buenos y malos documentales".

Una de las documentalistas que han mostrado una inquietud sostenida por escudriñar en las claves de aquellos sucesos de nuestro pasado reciente es Carmen Luz Parot, quien en 1999 filma *El derecho de vivir en paz*, que recompone, en base a diversos testimonios, la trayectoria vital y el asesinato en el Estadio Chile de Víctor Jara, relevando su notable labor como músico y director de teatro. En el 2001 realiza *Estadio Nacional*, un largo documental. Ya no hay un personaje individual, sino un colectivo que se expresa a través de decenas de voces, que reconstruyen con sus testimonios los acontecimientos vividos en septiembre del 73, en un dramático cotejo entre el pasado y el presente. Proyectado sobre una realidad que no es ajena a los temas de Carmen Luz Parot, pero que está visto desde un ángulo completamente diferente es el documental de Marcela Said, *I love Pinochet* (2001), que tiene como punto de partida la detención en Londres del dictador y a partir de eso va enhebrando una visión del personaje a través de entrevistas de partidarios suyos, gente de los más diversos oficios y sectores sociales. Hay un sutil enlace con la tetralogía *Chile-impresiones*, del documentalista español José María Berzosa, que la chilena reconoce que fue el filme que gatilló su impulso de filmar su propia película. *La venda* (2000), de Carmen Gloria Camiruaga, cuenta historias de mujeres que sufrieron las más crueles torturas, pero lograron salvarse, probando que con el tiempo la vida se sobrepone porque es más fuerte que el horror. *Volver a vernos* (2003), de Paula Rodríguez, incursiona en las vivencias de tres amigos –Carolina Tohá, Enrique París y Alejandro Goic– que sufrieron, los dos primeros, el asesinato del padre, y jugaron, los tres, papeles importantes en las luchas de los universitarios contra la dictadura, y cuentan cómo lograron tras la llegada de la democracia reinsertarse en la sociedad y reconstruirse enteramente como personas y entes sociales activos y vigentes. En el documental *En algún lugar del cielo* (2004), de Alejandra Carmona, la presencia del padre ausente es el elemento dramático central, aunque lo que priman son las dificultades de la hija –la autora del filme–, que ha vuelto de su exilio en Alemania

para saber quién era su padre antes de su muerte y, sobre todo, cómo lo mataron los agentes de la DINA, para reencontrarse en un país que ella abandonó siendo muy niña y que hoy ya no es el suyo.

Una mujer codirige también otro documental que no se escabulle del tema político. *Actores secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva, tiene la singularidad de sus méritos específicos más el hecho de haber sido muy bien acogida por la crítica especializada. "Es un gran documental", dice Ascanio Cavallo, que "no se propone la grandilocuencia de agotar un período histórico, sino apenas entreverlo desde la micropolítica": los estudiantes secundarios que a mediados de los ochenta se radicalizaron en la lucha contra el régimen militar, y cuya historia se expone "con miles de matices, en su patetismo, en su candor, en su frustración y en sus más tiernos orgullos"."Una historia con sus propios hitos, su propia épica y sus propios héroes".

[6]

No son pocos también los varones que han dedicado sus documentales a ilustrar diversos aspectos de la problemática política. En *Imágenes de una dictadura* (1999), Patricio Henríquez recuperó y editó un excepcional registro de imágenes de aquellos años del camarógrafo Raúl Cuevas; y Esteban Larraín expone en *Patio 29: historias de silencio* (1998), el crudo drama de las decenas de cuerpos sepultados en el Cementerio General sin que la cruz puesta en el sitio del entierro tenga otras señas de identidad que un desolador N.N. *Malditos: La historia de los Fiskales ad hok* (2004), de Pablo Insunza, es el más interesante de este grupo. Este "rockumental" narra la trayectoria de un grupo musical que surgió en los años de la dictadura, y mantuvo una línea que, como la de Los Prisioneros, combinaban su arte con la lucha antisistema. La mantuvieron cuando fue restablecida la democracia, encarnando lo que alguien llama "el lado B de la lenta transición chilena, esa voluntad de no 'doblarse' en un ambiente en el que transar se convirtió en casi una segunda naturaleza".

[7]

El grupo se disolvió a fines del 2003, pero ellos siguieron siendo una suerte de familia, lo que el documental muestra, ofreciendo un cuadro fresco y joven, noble y solidario.

No hay noticias de muchos documentalistas que hayan tocado el tema de la transición desde un ángulo directamente político. El único caso, que sepamos, es el de Marco Enríquez-Ominami, quien en *Los héroes están cansados* (2001), que tiene mucho de reportaje, desarrolla

una ácida crítica de los políticos de izquierda hoy "renovados" que en los años de la dictadura aparecían en fieras actitudes revolucionarias.

El tema de los derechos humanos parece hallar, en fin, una síntesis maestra, en un documental que hace un cineasta que no había cultivado el género, porque ha hallado su camino –en términos por lo demás consagratorios –en el cine de ficción. Silvio Caiozzi filmó *Fernando ha vuelto* con meticulosidad casi quirúrgica el reconocimiento de los restos de Fernando Olivares Mori, funcionario de CELADE, organismo de Naciones Unidas, 27 años, detenido el 5 de octubre de 1973 y desaparecido desde entonces. En el Instituto Médico Legal reúnen los huesos encontrados en el Patio 29 del Cementerio General y recomponen poco a poco lo que fuera su esqueleto. La cámara registra la operación paso a paso y muestra las reacciones crecientes de angustia contenida de los deudos, y un clima de dolor insoportable, de congoja sin palabras rodea las escenas culminantes, que literalmente se apoderan del espectador llevándolo al borde mismo del horror. Que se sepa, no hay otro documental que haya logrado entre nosotros, con tan pocos elementos narrativos, una intensidad dramática semejante, entregando un testimonio lapidario de lo que fueron aquellos crímenes atroces.

22. Otras líneas temáticas

Es difícil todavía descubrir características que permitan clasificar el gran número de documentales que se han producido en los años recientes. Un cierto orden puede intentarse siguiendo algunas direcciones temáticas, cuando las hay, tal como hemos visto en los casos ya mencionados. Pero, en general, pareciera ser que los documentalistas prefieren más bien sustraerse a tendencias o corrientes, eligiendo una línea individual, de afirmación de opciones de carácter más personal.

Una línea que aparece atractiva para varios realizadores es la del tema mapuche, lo que no puede extrañar si nos atenemos al constante primer plano que los conflictos y la realidad indígenas han tenido en los medios en toda la última década. No son pocos los títulos que pueden citarse; tienen en común la complicidad que establecen con el mundo de los pueblos originarios, algunos desde un ángulo cercano a lo folklórico, otros relevando y aun exaltando ciertas esencias ancestrales, y finalmente los que apuntan directamente a lo social, a la explotación y persecuciones de que son objeto los mapuches. *De todo el universo entero* (1996), de Claudio Mercado y Pablo Rosenblatt; *Los hombres del cochayuyo* (1998), de Juan Carlos Gedda; *Memoria de los pastores collas* (1998), de Roberto Concha; *Mapuche Kutran: medicina*

tradicional araucana, de Manuel Gedda y Gilberto Ortiz; *Aymara* (2002), de Sebastián Moreno; *Wull Mapu* (2002), de Jeannette Paillan; *Mikwa ni Selk'nam* (2002), de Cristián Aylwin;. *El despojo* (2004), de Dauno Tótoro, cuyo título habla desde el comienzo del carácter de su contenido.

Son recurrentes también los documentales dedicados a la recreación de la vida y obras de nuestros artistas. Siempre ha sido así. Escritores, músicos, pintores. *Farewell, Isla Negra* (1990), de Hernán Garrido, y *Neruda, déjame cantar por ti* (1997), de Ana María Egaña, se agregan a la no escasa producción dedicada a nuestro poeta máximo; en *Viola Chilensis* (2003), Luis R. Vera, autor de varios largometrajes de ficción, intenta introducirse en las complejidades de la vida y obra de Violeta Parra, compositora y poetisa, pintora y bordadora, artista excelsa como ha tenido pocos este país. Años antes, Ximena Arrieta y Hermann Mondaca habían rendido homenaje a otro artista de la familia Parra, el autor de La Negra Esther, en *Prontuario de Roberto Parra* (1996). *El ojo limpio* (1995), de Magali Meneses, es un homenaje a Gabriela Mistral; *Señales de ruta* (2000), de Tevo Díaz, logra una simbiosis sorprendente con la poesía de Juan Luis Martínez; *Desesperado, furioso* (2003), de Patricio Muñoz, está dedicado al poeta Armando Uribe, aunque el filme se siente excesivamente cercano al reportaje. *La tribu de las palabras* (2003), de Rodrigo Sepúlveda, un encuentro en Chile de dieciséis poetas de diez países diferentes; *¿Qué es usted para la poesía?*, de Cecilia Vicuña; *Matta, un siglo d'mente* (2000), de Pablo Basulto, quien le da la oportunidad al pintor para hablar de su trashumancia cosmopolita; *Roser Bru* (1999), de Loti Rosenfeld y Lily Gálvez, dedicado a la conocida pintora; *Delia del Carril: había una vez una Hormiguita* (2001), de Lily Gálvez, recorre la trayectoria de quien, cuando deja de ser la esposa de Neruda, halla un revitalizador camino nuevo en la pintura.

Las mujeres no cesan de producir. Patricia Mora realiza *Mar interior* (2003), que cuenta los sacrificios que deben hacer los adolescentes de las islas chilotas para acudir al Liceo de Achao. Joanna Reposi filma *Locos del alma* (2003), una visión del cotejo de los alienados mentales con una obra teatral que se representa en el mismo manicomio. *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica* (o *Un viaje de ensueño*) (2001), de Adriana Zuanic, narra la singular historia del cine mudo nacional que se produjo en la ciudad nortina en la década del 20, y que hizo prosperar en esos años la extravagante ilusión de un "Hollywood local". La autora había hecho antes dos documentales más: *Todavía un puente* y *Non Plus Ultra*.

Volver (2003), de Cristian Calderón, aborda con rigor y emoción

la realidad del muchacho provinciano que busca escapar del círculo de la pobreza, y que choca en la capital de su región con el duro mundo de la modernidad, que lo seduce inicialmente, pero que en definitiva lo condena a la soledad y el desamparo, empujándolo a regresar a su pueblo natal. *En la cuerda floja* (2001), de Germán Liñero: el esfuerzo puesto, no siempre exitoso, en redimir a niños que viven en situación de riesgo instruyéndolos en una escuela de circo. *18 en el Parque* (1999 de Andrés Waissbluth, cuenta con humor e ironía, soslayando la tentación por la nota folklórica, cómo se recrean las familias populares en los festejos de la Independencia. *Chacabuco, memoria del silencio* (2001), de Gastón Ancelovici, crónica de uno de los más célebres campos de concentración instalados por el régimen de Pinochet. El autor, que tiene una larga trayectoria como cineasta, ha realizado también, en años recientes, *Valparaíso en mi corazón* (1999), *En el nombre del padre* y *Crónicas de un viaje a la eternidad*. *Gitanos sin carpa* (2002), de Iván Tziboulka, es un acercamiento en simpatía a los gitanos chilenos, una minoría social poco conocida y poco estimada por la generalidad de los chilenos. Desde su radicación en Chile, a mediados de la década de los ochenta, Tziboulka ha desempeñado funciones diversas, en series de televisión. David Benavente narra en *Salir adelante* (2000) las múltiples experiencias cotidianas que se dan en el mundo popular como formas de trabajo solidario; al año siguiente filma *Transterrados españoles*. Francisco Casas y Yura Labarca cuentan en *La memoria herida* (2004) los increíbles extremos de crueldad empleados en las torturas y muerte de Eugenio Ruiz-Tagle a manos de la Caravana de la Muerte. David Albala, parapléjico tras un accidente automovilístico, aborda con singular valentía en *Perspecplejia* (2005), su discapacidad y muestra a los demás cómo convivir en una silla de ruedas impulsado por las manos, instando a una docena de personas de relevancia pública a que suban a ella y se movilicen durante una hora.

Bettina Perut e Iván Osnovikoff debutaron con un buen documental, *Chi–chi–chi, le–le–le, Martín Vargas de Chile* (2001), que ha recibido varias distinciones. El más reciente, sin embargo, *El astuto Mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) ha merecido severas críticas. Entre el primero y este último, la pareja realizó un documental que ha suscitado no poca polémica, *Un hombre aparte* (2002), que no carece de méritos fílmicos, aunque el tratamiento de la vida de un sujeto enfrentado a su decadencia, alguien con notorios rasgos de desequilibrio, está hecho con cierto aprovechamiento abusivo del personaje, vulnerando, a juicio de algunos, normas éticas que el documentalista no tiene derecho a transgredir.

Una línea más personal es la de Carlos Klein, cuya *Tierra de agua*

(2004) fue premiada en la Competencia de Documentales del Festival de Cine de Valparaíso. Su modo de acercarse a los ciclos de la naturaleza recuerda la mirada original de los documentales en los inicios del género. El agua omnipresente, con toda su “inocencia primigenia”, establece un diálogo visual con el resto del paisaje de los campos de sus ancestros, sin que haya comentarios verbales que perturben las imágenes. La proximidad con Tarkovski es evidente, anota el crítico francés Stephane Pichelin, quien agrega que Klein no elude ninguno de los escollos inherentes a su proyecto; por el contrario “los asimila, los digiere”, dando como resultado “una obra de una gran belleza formal y de una potente espiritualidad”. Con anterioridad, el cineasta había realizado *Ibycus* (1997) –documental “de creación” lo llama su autor–, la filmación de un encuentro con un poeta inglés ciego con quien entabla un diálogo en que la cámara juega un papel tanto o más importante que las palabras.

Los cineastas nacionales que cultivan la ficción no se han interesado a menudo por incursionar en el documental. Hay, sin embargo, algunos casos. Ricardo Larraín, por ejemplo, que había filmado en 1996 *Raúl Silva Henríquez, cardenal*, estrena en 1998 *Pasos de baile*, una curiosa obra documental, con algunos elementos de ficción, producto del seguimiento de Larraín durante más de una década, a los protagonistas ocasionales de un programa de televisión de los años 80.

El caso más reciente es el de Raúl Ruiz y su ambiciosa tetralogía *Cofralandes*. El realizador hizo no pocos filmes documentales en sus primeros años de exilio en Francia, la mayoría de ellos como producto de encargos de la televisión o de otros organismos, y no pocos materia de vivas polémicas. Porque Ruiz, tal como en su cine de ficción, se escapa de todos los moldes conocidos, crea sus mundos propios y trabaja sus historias mezclando referencias reales con otras enteramente imaginarias, lidiando con el absurdo, la ironía, el disparate franco, la pirotecnia verbal, el humor, la extravagancia escénica, una banda sonora que funde ruidos, conversaciones difusas, un relato monocorde, músicas que recorren todos los estratos de la sonoridad. *Cofralandes*, vocablo tomado de una canción de Violeta Parra y que remite a “la tierra donde todo pasa”, se presenta como el viaje de un chileno que “redescubre este extraño país que es el suyo”. En verdad, más que redescubrirlo, trata de entenderlo, para constatar al final que no ha entendido nada. Ahora bien, Ruiz es un artista sensible, perceptivo y agudo, capaz de constatar algunas verdades importantes a partir de hechos nimios; como ésas, por ejemplo, que descubre a partir del pintoresco despliegue de viejos pascueros, uno de los tantos juegos carnavalescos que desplegó el alcalde Lavín en su

paso por la Municipalidad de Santiago, o la impronta militar que dejó la dictadura en tantos aspectos de la vida chilena, puesta en evidencia aquí, entre otros detalles, en el marcial desfile de empaquetados mozos de restaurante. Fuera de eso, el cineasta dramatiza con gracia situaciones puntuales de la vida cotidiana del Chile de hoy: el enfermo que no puede ser atendido sin que firme previamente un cheque en blanco; la tonta curiosidad del transeúnte ante cualquier hecho que le salga al paso en la calle; el omnipresente protagonismo del celular en el parloteo con motivo de cualquier cosa; las reflexiones de los extranjeros residentes o visitantes, en su afán por explicar, unos, por qué se sienten bien en Chile y de qué modo, otros, pueden hacer las cosas para comprenderlo mejor. Ruiz logra momentos brillantes, como cuando un profesor explica en discurso monocorde y hierático, pero regocijante y plenamente válido, las características del español que hablamos los chilenos, o cuando satiriza sin piedad, aunque con mucha gracia , el culto por las animitas. Es atinado, también , el recurso a los cortes con fondo de música de guitarrones y cantos del folklore profundo, combinados con saltos abruptos a música de autores doctos o de algunos de sus propios filmes anteriores; y conmueve, a pesar de que por momentos se torna reiterativa, la evocación de las rondas infantiles y los versos que todo chileno se aprendió en los textos escolares de la enseñanza primaria. Como en toda la producción de Ruiz, en el momento en que la emoción parece que está a punto de aflorar, el autor da una vuelta de tuerca y reaparece el humor agridulce, el toque irónico. El cineasta hace con todo su material una suerte de popurrí, un documental con múltiples elementos de ficción –algo que es típico de todos sus documentales–, aparentemente caótico, aunque rara vez se le escapa de las manos, porque en el momento final, las cuentas de colores se reúnen, recuperan un eje coherente y dan lugar al caleidoscopio que el cineasta tuvo, al parecer desde el principio, consciente o inconscientemente, en su cabeza.

El error de Ruiz fue no haber dado por concluido su documental con esta primera parte de *Cofralandes*, que es en ella misma una cinta que no habría necesitado de secuelas. Los capítulos restantes suelen sentirse repetitivos, con trozos que se alargan hasta la exasperación, y en ellos, más que el ojo del cineasta chileno, la mirada es la del visitante francés, que no oculta su poco interés y aun su desdén por lo que se muestra. Domina el feísmo deliberado en el paisaje, el sarcasmo por ciertas manifestaciones de la cultura popular; y la reiteración de rondas infantiles, citas poéticas, la larga lectura de un cuento criollista; y la sucesión de frases sin sentido y reflexiones disparatadas del narrador, a pesar de toda la aparente inocencia con

que son dichas, no logran incitar al espectador a continuar la larga travesía por el Chile que Ruiz quiere ver ni a convencerlo de la necesidad de descifrar la suma interminable de acertijos que nos propone.

23. Epílogo

Es evidente que, hoy por hoy, el documental es un género del que podría decirse que "está de moda", si no fuera porque hablar así podría sonar peyorativo, lo que no es de ninguna manera justo. En la meritoria y acuciosa tesis universitaria que Joanna Reposi dirigió con un equipo de alumnas de la Universidad Diego Portales, integrado por María Ignacia Court, Liliana Orellana, Josefina Ossa y Macarena Ovalle, se acompaña un listado, según el cual entre el año 2000 y el 2004 se han realizado 97 documentales. Una cifra sin duda enorme y que seguramente debe ser en la realidad aun mayor, ya que no es fácil seguirle la pista a todo lo que se produce en el género. Salvo la información que pueda reunirse por la vía de la Asociación de Documentalistas, hay pocas fuentes a las que pueda acudirse.

Como quiera que sea, la cifra es de todos modos indicativa de la magnitud del fenómeno y la nómina registra, para quien maneja información sobre el tema, los títulos más significativos, y es ilustrativa, además, de un hecho decidor: la gran mayoría de los realizadores es gente joven, lo que no es difícil de discernir, porque los nombres de los que ya no lo son, o no lo son al menos tanto, figuran en las listas de las décadas anteriores.

La pregunta que surge es: ¿a qué se debe esta indudable popularidad del género? Las razones son a nuestro juicio varias. En primer lugar, los progresos acelerados de la tecnología hacen infinitamente más fácil la tarea de filmar una película, porque el proceso se ha simplificado y además se ha abaratado. Paralelamente, han proliferado los centros donde se enseña cine, llámense éstos escuelas, institutos o se trate simplemente de núcleos educacionales. Los jóvenes egresan y cámara en mano se lanzan con un cierto frenesí a "hacer películas", dominados muchos de ellos por un simple afán de jugar con la novedad o asumir un desafío, como cuando se tiene por primera vez un automóvil y hay que probarlo. No entienden que el cine comprende muy variadas opciones técnicas, y no únicamente la de "realizador". Está también el imán poderoso de la televisión, y estudiar cine, para quienes sueñan con ese destino, es solo el trampolín para llegar en algún momento a ocupar un lugar en las bambalinas de la tan codiciada pantalla chica.

Pero en otros hay una vocación verdadera y algunos de ellos –los menos, es inevitable que así sea– tienen un verdadero talento creador. Y se deciden a hacer documentales, como un modo de prepararse para destinos más ambiciosos como los del largometraje de ficción, o simplemente porque los seducen las posibilidades mismas del género, su potencial expresivo. En estos últimos hay una doble determinación, propia del auténtico creador: la necesidad, por una parte, de entender las múltiples facetas, los problemas de todo tipo del mundo que lo rodea, y en segundo término, de transmitir al espectador las imágenes que muestran de qué manera esa experiencia marca su sensibilidad, poniendo en evidencia sus intimidades intelectuales o afectivas, sus afinidades o su rechazo, sus convicciones o su desconcierto. El documentalista se mueve principalmente entre dos polos: la afirmación y la pregunta, y necesita, como todos los artistas, hacer cómplice al receptor de su arte, de sus creencias y sus dudas. Y en el caso concreto del cine chileno de hoy, el documental parece mejor preparado para cumplir este cometido que el cine de ficción, porque en éste, en una etapa que pareciera ser de auge, al lado de las buenas películas que el público premia con su asistencia a las salas donde se proyectan, porque de verdad "les dicen algo" sobre la realidad que nos concierne, están las otras, las prescindibles, las que no suman sino restan al patrimonio fílmico.

En la relación cine documental/cine de ficción ocurre algo similar –tomando ciertamente todas las precauciones del caso– al fenómeno que se ha dando estos años en nuestras letras entre el ensayo y la narrativa. Cuando llegó la democracia se produjo una suerte de *boom* en la novela y el cuento, lo que dio lugar a que se hablara de una "nueva narrativa chilena". Se publicaron, en efecto, algunas buenas novelas y libros de cuentos, pero en conjunto, el género no satisfizo al cabo la necesidad pública de gozar con la lectura de un buen texto y de hallar simultáneamente respuestas a las muchas interrogantes que el chileno de estos tiempos se plantea para entender en qué país vive. Ese vacío lo llenó el ensayo; fue el momento en que autores como Marco Antonio de la Parra, Alfredo Jocelyn-Holt y Tomás Moulian, entre otros, revitalizaron un género que aunque existente y con nobles antecedentes, estaba sin embargo en un notorio segundo plano. El impacto que sus libros han producido, sacudiendo las conciencias y la imaginación, es seguro que va a servir para que en una etapa cercana surjan las grandes novelas que los lectores están esperando y necesitando.

Los documentales juegan, al parecer, un papel parecido. Ya lo hicieron, a mediados del siglo pasado, cuando los documentalistas que animaron los centros e institutos de formación cinematográfica

apadrinados por las universidades, cumplieron en relación con el cine de ficción que vino después de ellos un papel en cierta medida fundacional.

[1]

Conversación de Cristián Leighton con alumnos de la Escuela de Cine de Arcis, registrada por la autora.

[2]

Cristián Leighton. “La hora de hablar”. Revista *Pausa*. N° 1. Publicación el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Valparaíso, agosto 2004.

[3]

Ayala, Ernesto. Revista *Wikén*. *El Mercurio*, 22–X–04.

[4]

Leighton, Cristián. “La elipsis del documental”. Revista *Patrimonio Cultural*, número citado.

[5]

Court y otras, op. cit.

[6]

Revista El Sábado, *El Mercurio*, enero 2005.

[7]

Ramírez, Cristian. “Pensar el país, pensar en uno mismo”. Artes y Letras, *El Mercurio*, 19–XII–04.

Bibliografía

Libros

Bolzoni, Francisco. *El Cine de Allende*. Valencia, Fernando Torres Editor. 1974.

Bordwell, David; Janet Steiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1985.

Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*. México, Diana, 1991.

El cine soviético. Ediciones Documentos. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1988.

Cavallo, Ascanio; Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos. El Cine chileno de la transición (1990–1999)*. Santiago, Grijalbo–Mondadori, 1999.

Cien años de cine latinoamericano. 1896–1995. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. La Habana, s.f.

Evora, José Antonio. *Santiago Álvarez y el documental*. Centre National d'Art et de

la Culture Georges Pompidou. París, 1990.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

Flaherty, Francés. *The Odissey of a Film*. Illinois, Maker, 1960.

Forsyth, Hardy. *Grierson on Documentary*. Londres, Collins, 1946.

Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago, Chile América, 1990.

García Espinosa, Julio. *Por un cine imperfecto*. La Habana, Letras Cubanas, 1974.

García, José y otros (editores). *Raúl Ruiz*. Alcalá de Henares, Filmoteca Española, 1983.

Gauthier, Guy. *Le Documentaire un autre cinema*. París, Nathan, 1995.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana, Cuadernos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. 1982.

Godard, Jean Luc y el Grupo Dziga Vertov. *Un nuevo cine político*. Barcelona, Anagrama, 1976.

Godoy Quezada, Mario. *Historia del Cine chileno*. Santiago, Imprenta Arancibia, 1966.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1989.

Guzmán, Patricio. *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Madrid, Ayuso, 1977.

Guzmán, Patricio y Pedro Sempere. *Chile, el cine contra el fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1977.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vols. I, II y III. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Hurtado, María de la Luz. *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*.

ICAIC. *Cien Años de cine latinoamericano. 1896–1995*. La Habana, 1995.

Jara, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago, 1994.

Jara, Eliana. *En las huellas de Oddó y los pioneros del cine mudo chileno*. Santiago, 2004.

King, John. *El carrete mágico*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.

López, Julio, Navarro. *Películas chilenas*. Santiago, La Noria, 1994.

Marsolais,Gilles. *L'aventure du Cinéma Direct*. París, Pierre Seghers, 1974.

Mesa García, Héctor (coordinador). *Cine Latinoamericano (1896–1930)*. Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. 1992.

Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960–1985)*.

———. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago,

Universidad Andrés Bello/Planeta. 1997.

———. *Érase una vez el cine. Diccionario*. Santiago, Lom, 2001.

———y Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago, Lom, 1998.

Muñoz, Ernesto y Darío Burotto . *Filmografía del cine chileno*. Santiago, Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.

Ossa, Carlos. *Historia del cine chileno*. Colección Nosotros los Chilenos. Santiago, Quimantú, 1971.

Paranaguá, Paulo Antonio . *À la découverte de l'Amérique Latine. Petite antologie d'un documentaire: école documentaire méconnue*. París, Cinema du Réel. B.P.I. Centre Georges Pompidou, 1992.

——— (edit.) *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

Passek, Jean Loup. *Joris Ivens. 50 ans de cinema*. París, Centre National d'Art et de la Culture Georges Pompidou. 1979.

Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid, Ente Público RTVE, 1989.

Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid, Cátedra, 2001.

Salès Gomès, Paulo. *Jean Vigo*. Barcelona, Circe, 1999.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI, 1987.

Santana, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago, Edición Misión. Col. Informe, 1957.

Solanas, Fernando y Osvaldo Getino. *L'heure des brassiers: vers un troisième cinéma*. París, François Maspéro, 1969.

Toledo, Teresa. *10 años del nuevo cine latinoamericano*. Cinemateca de Cuba, La Habana. Impreso en España, 1990.

Varios autores. *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. México, D.F., Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1985.

Vega, Alicia. *(Re)visión del cine chileno*. Santiago, Ediciones

Aconcagua, 1979.

Verdejo, Juan; Susana Mirjam Pick y Gastón Ancelovici. “Chili”, en *Les cinémas de l’Amérique Latine*. París, L’Herminier, 1981.

Vertov, Dziga. *Cine–OJO. Textos y manifiestos*. Madrid, Fundamentos, 1973.

Zimmer, Christian. *Cinéma et politique*. París, Editions Seghers, 1974.

Tesis y memorias académicas

Alamos, Luis Felipe. *Cine, Crisis y control. Una mirada al cine mudo en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesor Guía: Antonio Martínez. Santiago, Universidad Diego Portales. 1998.

Alarcón, Daniel; Fernanda Budrovic y otros. *Los primeros pasos del documental en Chile (1896–1931)*. Profesor guía: Luis Candia. Santiago, Instituto Profesional de Arte y Comunicación Arcos. 2001.

Carazo, Gustavo; Rodrigo Eyzaguirre y Jorge Zapata. *La fijación de la imagen del régimen militar: El caso de los documentales de Heynovski y Scheumann*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesor guía: Ascanio Cavallo. Universidad Diego Portales, 1998.

Claro, María Luisa y Melissa Jure. *Una perspectiva de la memoria histórica del país. Documentales de Ignacio Agüero*. Tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesor guía: Tiziana Panizza. Universidad Diego Portales, Santiago, 2002.

Contreras, Erika y Gerardo Combeau. *La dirección de fotografía en el cine chileno*. Profesor guía: Ascanio Cavallo. Universidad Diego Portales, Santiago, 1998.

Court, María Eliana; Liliana Orellana; Josefina Ossa y Macarena Ovalle. *El resurgimiento del documental de autor en Chile en la segunda mitad de los 80*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesora guía: Joanna Reposi. Escuela de Periodismo. Universidad Diego Portales. Santiago, 2005.

Bianchi, Cristina; Lorena Mollenhauer y Alejandra Montecinos. *Neorrealismo cinematográfico italiano. Ecos en el cine chileno*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesora guía:

Jacqueline Mouesca. Universidad Diego Portales, Santiago, 2000.

Díaz, Marcela; Valeria Ramos y Cecilia Urra. *Documentales en Chile (1973–1989). Las imágenes de la Historia*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social dirigida por Jacqueline Mouesca. Escuela de Periodismo, Universidad Diego Portales. Santiago, 2000.

Liñeros, Germán. *Apuntes para escribir la Historia del video en Chile (1974–1995)*. <

www.umatic.cl

>

Orrego, Francisca. 1973–1990. *El cine chileno en dictadura*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Profesor guía: Ascanio Cavallo. Universidad Diego Portales, Santiago, 1999.

Pequeño de la Torre, Pamela. Sinopsis del Documental chileno. Santiago, 2000.

Revistas, catálogos y otros documentos

"Archivo documental del cine chileno". Centro de Cultura Cinematográfica de Santiago, FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, 1993.

Cinémas de l'Amérique latine Nº9, Centre National du Livre. Toulouse, 2001.

"Chile Cine. Una ventana al mundo audiovisual chileno". Santiago, marzo 2005.

"Chronique d'un chasseur d'images". Les Lettres Françaises. Nc949, París, 1959.

"Documentales chilenos. Cine y Televisión". ProChile. Santiago, 2002.

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Catálogo). La Habana, diciembre 2004.

FIDOCS Chile. Catálogo Festival Internacional de Documentales de Santiago. Santiago, noviembre 2004.

Festival Internacional de Cine de Valparaíso. Memoria–Catálogo 1997–2000.

ICTUS. Una comunicación para el desarrollo. Catálogo. Santiago, 1978.

Historia del Festival Internacional de Cine de Valdivia. 1993–2000.

Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Año VII N° 25. Santiago, Otoño–invierno de 2002.

Oñate, Kerry. *Filmografia esencial del cine documental*. Depto. de Cine Universidad

de Chile. Santiago, 1974.

Revista de Crítica Cultural. N° 29–30, Santiago, noviembre 2004.

Sandoval, Daniel. *Catastro Fílmico* (Primera evaluación), División de Cultura del Ministerio de Educación. Santiago, 1991.

Table of Contents